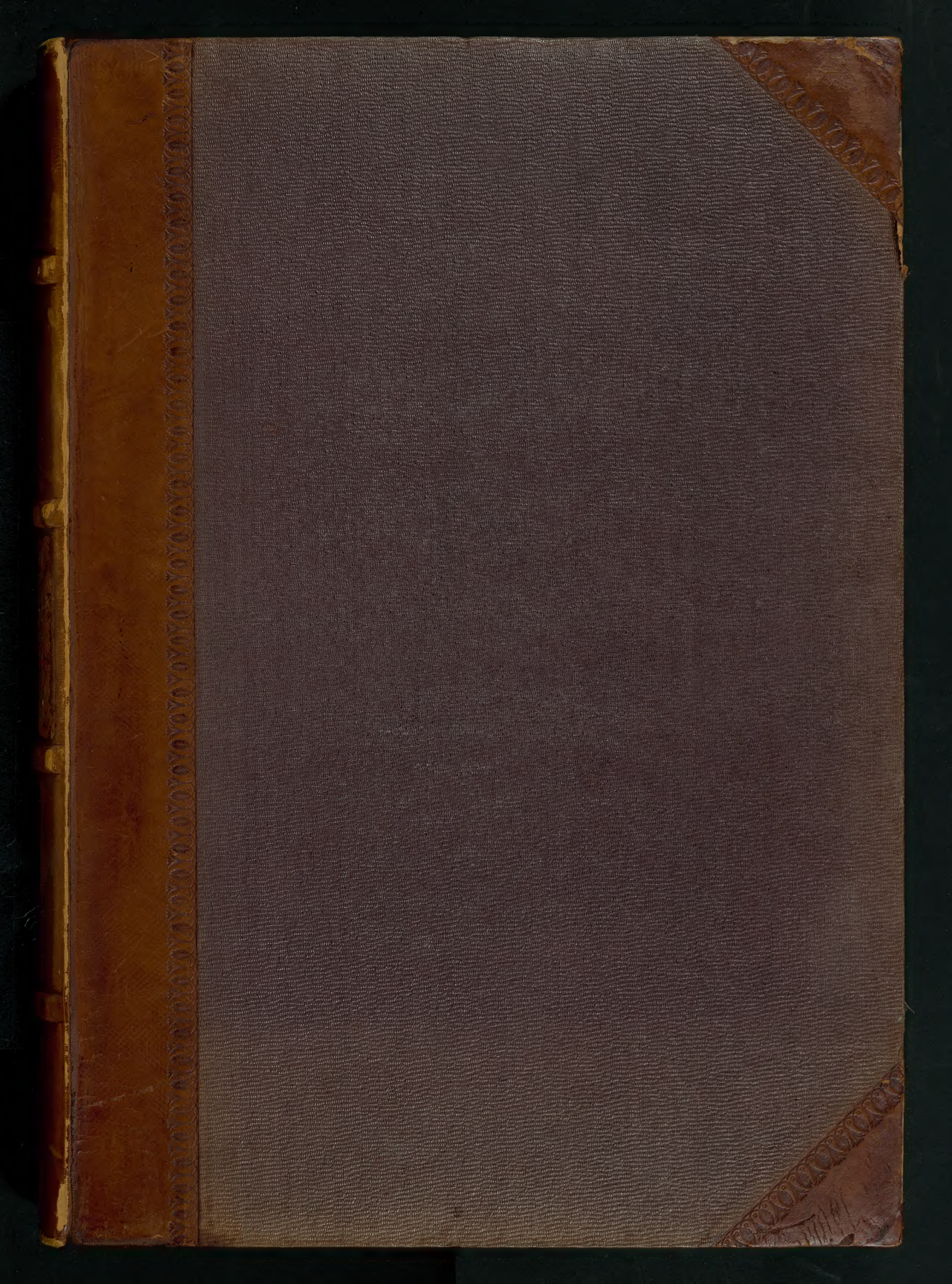


L'ŒUVRE

DE

REMBRANDT

— PARIS —
IMPRIMERIE DE J. CLAYE ET C[e]
RUE SAINT-BENOÎT, 7

L'ŒUVRE

DE

REMBRANDT

REPRODUIT

PAR LA PHOTOGRAPHIE

DÉCRIT ET COMMENTÉ

PAR

M. CHARLES BLANC

ANCIEN DIRECTEUR DES BEAUX-ARTS

PARIS

GIDE ET J. BAUDRY, LIBRAIRES-ÉDITEURS

5, RUE BONAPARTE, 5

ANCIENNE RUE DES PETITS-AUGUSTINS

M DCCC LIII

LES ÉDITEURS AU PUBLIC

L'œuvre de Rembrandt se compose de trois cent soixante et quelques pièces, incontestablement de sa main, et d'un certain nombre de morceaux douteux. Pour réunir la collection complète, ou aussi complète que possible, de ces estampes en belles épreuves, il ne faudrait pas moins de 300,000 francs; encore une telle entreprise serait-elle fort peu praticable, pour deux raisons : d'abord parce qu'il est dans l'œuvre de Rembrandt des pièces rarissimes, la plupart immobilisées dans les collections nationales d'Amsterdam, de Paris, de Londres, de Vienne; secondement, parce qu'en dehors même de ces raretés inabordables, il existe bien plus d'amateurs cherchant à collectionner les eaux-fortes de Rembrandt qu'il n'existe de bonnes épreuves de ces mêmes eaux-fortes. Le chiffre des acheteurs a dépassé de beaucoup celui du tirage. Telle pièce que possède un amateur de Berlin ne se trouve pas dans l'œuvre d'un amateur de Paris, et réciproquement. De là cet enthousiasme acharné avec lequel on se dispute dans les ventes publiques les estampes que la mort d'un collectionneur connu, ou tel autre accident, fait sortir du mystère des portefeuilles privés, pour les faire passer au grand jour de la circulation.

C'est ainsi que la *Pièce de cent florins*, par exemple, cotée à ce prix du vivant de Rembrandt lui-même, atteindrait aujourd'hui huit, dix et quinze fois cette somme, pour peu qu'elle fût du premier état et d'une belle conservation. On nous a montré sous verre au Bristish-Museum, à Londres, une épreuve du *Juif à la rampe*, avec la bague noire, qui a été payée 300 livres sterling, c'est-à-dire 7,500 fr. *L'Avocat Tolling, le Bourgmestre Six* et quelques autres pièces, portraits ou paysages, presque introuvables, sont également devenus des objets sans prix, dont la seule apparition dans une vente est un événement qui préoccupe le monde entier des collectionneurs, des amateurs, des marchands, des artistes.

Pour guider les curieux dans la recherche des eaux-fortes de Rembrandt, il a été fait plusieurs catalogues où chacune de ces estampes a été soigneusement décrite avec ses divers états, avec ses moindres remarques. La multiplicité des contrefaçons de Rembrandt, et dans le nombre il en est de fort habiles, a rendu l'usage de ces catalogues indispensable aux amateurs, et même à la plupart des marchands, qui, privés de ce secours, auraient souvent de la peine à distinguer les copies trompeuses des estampes originales.

Au siècle dernier, Gersaint, qui était un expert en objets d'art et qui avait dirigé les grandes ventes du temps, notamment celle de Quentin de Lorangère, où il fit preuve des connaissances les plus variées, Gersaint eut le premier l'idée de dresser un catalogue des estampes de Rembrandt. La mort l'ayant empêché de mettre fin à ce travail, Helle et Glomy, qui étaient aussi des appréciateurs exercés, achetèrent ses manuscrits, y ajoutèrent leurs propres observations, et les firent imprimer en 1751. Mais,

faute d'avoir sous la main tous les renseignements nécessaires, ces estimables connaisseurs ne laissèrent qu'un ouvrage fort imparfait et surtout fort incomplet. Un courtier d'Amsterdam, Pierre Yver, ayant à sa disposition l'œuvre du célèbre amateur Van Leyden, dans lequel s'étaient fondues les fameuses collections de Halling, de Maas et de Jacques Houbraken le graveur, put faire un supplément considérable au livre de Gersaint, Helle et Glomy, rectifier beaucoup d'erreurs ou d'inexactitudes, et décrire un très-grand nombre de pièces qui avaient échappé à ses prédécesseurs.

Ces catalogues étaient épuisés, lorsque le savant iconographe Adam Bartsch, garde des estampes à la Bibliothèque impériale de Vienne, excellent graveur lui-même, donna, en 1797, une édition entièrement refondue et corrigée des catalogues de Rembrandt déjà parus. On sait que Pierre-Jean Mariette, membre honoraire de l'Académie de peinture, le plus renommé et le plus instruit des amateurs de son temps, avait été chargé par l'empereur d'Autriche de mettre en ordre le cabinet des estampes de la cour de Vienne. Les notes et les arrangements de Mariette durent être d'un grand secours à Bartsch tant pour son *Catalogue de Rembrandt*, que pour son grand livre du *Peintre-Graveur*. Aujourd'hui les exemplaires de ces deux ouvrages sont devenus si rares, qu'on les achète à tout prix quand ils viennent se montrer en vente publique.

Il est juste de dire qu'en 1796, un an avant l'apparition du livre de Bartsch, Daulby fit imprimer à Liverpool une traduction anglaise du catalogue de Gersaint et du supplément de Pierre Yver, et qu'il ne fut pas sans y mettre du sien en plus d'un endroit, notamment dans l'explication qu'il donna du *Tombeau allégorique*. Mais il faut croire que Bartsch n'eut pas connaissance de la version de Daulby, car il n'eût pas manqué de le compter dans sa préface au nombre de ses devanciers, et surtout de mettre à profit les rares éclaircissements qu'avait fournis cet auteur. Toujours est-il que pour mener à bien un travail dont il sentait toute l'importance, Bartsch ne voulut pas se contenter des documents qu'il avait sous la main en sa qualité de conservateur de la Bibliothèque impériale de Vienne; il fit, en 1784, un voyage à Paris, où se trouvaient alors les plus riches collections, et d'abord celle du cabinet du roi, qui s'était formée des œuvres de l'abbé de Marolles et de M. le chevalier de Béringhen, écuyer du roi Louis XV. Il eut l'avantage, comme il le raconte lui-même, de compiler à loisir cette inestimable collection. Mais il y avait alors à Paris un grand amateur d'estampes, M. de Péters, peintre, qui possédait un fort bel œuvre de Rembrandt. Bartsch l'alla visiter, et crut puiser chez lui quelques lumières nouvelles. Malheureusement M. de Péters s'était attribué le droit, lui peintre, de retoucher au lavis plusieurs estampes de Rembrandt, de les mettre à l'effet quand elles n'y étaient point, et d'y apporter des changements de son invention. Ce n'est pas tout : par un oubli vraiment impardonnable du respect qui est dû à la mémoire et aux ouvrages d'un si grand artiste, et un peintre devait le sentir plus que tout autre, M. de Péters s'était permis de falsifier certaines épreuves, d'en composer même quelques-unes avec des morceaux rapportés de telle ou telle pièce. Il lui arriva, par exemple, de couper la tête d'un portrait pour la rajuster sur les épaules d'un autre, et de créer ainsi des estampes factices qui pouvaient aisément passer pour uniques dans un œuvre aussi célèbre que le sien. Bartsch, malgré sa sagacité ordinaire et la finesse de son œil exercé, fut pris à ces misérables supercheries, sans doute parce que sa droiture naturelle l'empêcha de les soupçonner, et que d'ailleurs la politesse ne lui eût guère permis de se livrer, dans le cabinet d'un amateur qui lui montrait son œuvre avec obligeance, à des vérifications offensantes. Les visites de Bartsch à M. de Péters, au lieu de compléter son instruction, lui furent donc nuisibles, puisqu'elles le conduisirent à des erreurs regrettables.

En 1827, M. de Claussin réimprima purement et simplement les catalogues de Gersaint et de Pierre Yver refondus par Adam Bartsch (sans même faire mention de ce dernier), sous prétexte d'y ajouter çà et là des observations nouvelles et quelques *remarques* inédites, tandis qu'en Angleterre, Wilson publia dans sa langue un catalogue de l'œuvre de Rembrandt qu'il signa *un amateur*. Mais puisque nous écrivons ici pour le public aussi bien que pour les curieux, nous dirons ce qu'on entend par ces mots *état* et

remarques. Les remarques sont des signes qui, se trouvant sur certaines épreuves d'une planche et ne se trouvant pas sur d'autres, servent à constater l'état de la planche, ou, si l'on veut, l'antériorité de l'épreuve qui a le signe sur celle qui ne l'a point. Par exemple, aux premières épreuves du *Mariage de Jason et de Créuse*, qu'on appelle aussi la *Médée*, la statue de Junon est représentée sans couronne. C'est ce qu'on appelle le premier état de la planche. Rembrandt a mis ensuite une couronne sur la tête de Junon, et les épreuves tirées après ce changement composent le second état. Plus tard, il a été gravé dans la marge du bas quatre vers hollandais, et les épreuves tirées après l'inscription de ces vers, forment le troisième état. Enfin la marge a été coupée: c'est le quatrième. On voit que les remarques consistent souvent dans l'absence du signe plutôt que dans le signe lui-même : c'est, ici, l'absence de la couronne qui marque les premières épreuves; l'absence des vers qui indique les secondes, tandis que c'est la présence de la marge et des vers qui constate l'avant-dernier état. Les *remarques* sont quelquefois l'effet du hasard, le résultat d'un accident : par exemple de l'écrasement du vernis au moment de la morsure; mais le plus ordinairement c'est le graveur lui-même qui met les remarques en certains endroits peu apparents. Il arrive aussi qu'on distingue les épreuves d'après les divers degrés de l'avancement du travail, depuis le moment où la gravure peut être mise au jour jusqu'à celui où l'artiste, mécontent de son effet, le modifie, le retourne, le finit à son gré. Les estampes de Rembrandt ont des remarques de toute espèce.

Mais pour en revenir aux catalogues de ces estampes, ce sont des livres rares et partant fort chers, dont la réimpression est partout désirée. Et cependant on n'y trouve qu'une sèche nomenclature, qu'un froid signalement qui n'a qu'un avantage d'utilité pour l'amateur ou le marchand auxquels il permet la vérification de leurs épreuves. Si toutefois cet aride procès-verbal est déjà tant recherché, bien que très-erroné et très-imparfait encore, que serait-ce donc si un amateur éclairé, un homme de goût, rectifiant ces descriptions glacées, les accompagnait de toutes les réflexions que peuvent suggérer le génie et l'œuvre de Rembrandt, de l'historique de certaines pièces, des variations de prix qu'elles ont subies dans les ventes, de détails curieux touchant les personnages dont le graveur a fait le portrait, en un mot de tout ce qui peut intéresser les amateurs présents ou futurs. Tels sont les motifs qui nous ont déterminés à entreprendre ce grand ouvrage, du jour où les merveilleux procédés de la photographie nous ont permis de reproduire, en regard de la description et du commentaire, l'œuvre décrit et commenté.

Quelque estimable que soit le livre de Gersaint, il pèche par une classification inutilement compliquée et mal conçue. Pour ranger les estampes d'un maître, il n'y a, ce nous semble, que deux méthodes : l'une consisterait à les classer selon leur date, de manière à pouvoir suivre les phases diverses du talent de l'artiste, ses commencements, ses progrès, son apogée, sa décadence, et une telle classification ne serait pas à coup sûr sans intérêt; l'autre méthode serait toute de raison; elle consisterait à rassembler les sujets homogènes et à les ranger philosophiquement par ordre d'importance, et pour ceux qui tiennent à l'histoire, par ordre chronologique. C'est le parti que nous avons adopté, pour deux motifs : d'abord un grand nombre de pièces de Rembrandt ne portant pas de date, il serait impossible d'en supposer une à celles qui n'en ont point; en second lieu, cet ordre serait, dans l'œuvre de ce maître, beaucoup moins curieux que dans celui de tout autre, parce que son génie ne présente aucune inégalité, aucune intermittence, depuis le début jusqu'à la fin de sa carrière de graveur, si bien que parmi tant de pièces, on n'en citerait guère qui se ressentent de l'inexpérience de la jeunesse ou de la faiblesse de l'âge avancé. D'ailleurs, l'œuvre de Rembrandt est si varié, qu'un classement suivant la date des eaux-fortes présenterait une confusion désagréable et souvent choquante. Telle fantaisie un peu trop libre semblerait monstrueusement déplacée à côté d'un sujet tiré de l'Évangile. Il a donc fallu renoncer absolument à ce genre de classification.

Gersaint avait divisé l'œuvre en douze classes : les portraits de Rembrandt; l'Ancien Testament; le Nouveau Testament; les sujets pieux; les sujets allégoriques, historiques ou de fantaisie; les gueux ou

mendiants; les sujets libres et figures académiques; les paysages; les portraits d'hommes; les têtes d'hommes de fantaisie; les portraits de femmes; les études de tête et griffonnements. Le catalogue de Gersaint, auquel Bartsch ni Claussin n'ont rien changé à cet égard, commence donc par vingt-huit portraits de Rembrandt, et l'on conviendra que s'il est naturel de placer le portrait d'un auteur en tête de son ouvrage, il n'en est pas de même lorsqu'il s'agit de le montrer vingt-huit fois de suite; d'autant que plusieurs de ces prétendus portraits de Rembrandt n'en sont point, et pourraient figurer parmi les études de fantaisie. Il nous a donc paru plus convenable que l'œuvre s'ouvrît par les sujets de la Bible, et que l'on fît passer *Adam et Ève* avant tout le monde, même avant Rembrandt. L'Ancien et le Nouveau Testament et les sujets pieux ne font qu'une seule et même classe, celle que l'on a appelée *Hiérologie*, dans la collection de la Bibliothèque nationale, où l'ordre de Bartsch a été remplacé par un arrangement plus heureux et plus méthodique. Sous le titre de *Fictions et Fantaisie* peuvent être réunis, dans une seconde classe, les allégories, les sujets tirés des poètes, les études de mœurs, les caprices. Les *Gueux*, par leur nombre et leur singularité, nous semblent dignes de former, comme chez Callot, une suite à part; ce sera la troisième classe. Les *Sujets libres*, les nudités, les figures académiques, formeront la quatrième. La cinquième se composera de tous les *Portraits*, d'hommes ou de femmes, parmi lesquels trouveront naturellement place les portraits de Rembrandt lui-même; j'entends ceux qui rappellent plus ou moins sa figure. Enfin la sixième et dernière classe sera celle des *Paysages et Animaux*. Quant aux griffonnements, ils iront rejoindre les diverses parties de l'œuvre auxquelles ils se rapportent.

Telle est la méthode qui nous a semblé la plus simple et conséquemment la meilleure, car le nombre des subdivisions, loin de faciliter les recherches, ne fait que les compliquer; c'est aussi la plus raisonnable. Mais afin que les amateurs qui ont déjà suivi d'autres catalogues et ont rangé leur œuvre d'après ces livres, ainsi qu'ont procédé, par exemple, les conservateurs du British Museum, s'y puissent retrouver sans peine, nous avons cru devoir indiquer à chacune des pièces le numéro correspondant des trois catalogues les plus répandus en Allemagne, en France et en Angleterre, qui sont ceux de Bartsch, de Claussin et de Wilson.

REMBRANDT

Rembrandt est sans contredit le plus illustre des peintres graveurs. Il partage, depuis deux cents ans, avec Albert Durer et Marc-Antoine, l'honneur d'alimenter le grand commerce des estampes en Europe, d'être collectionné par un nombre toujours croissant d'amateurs, et d'avoir fait monter de simples gravures à des prix fabuleux, dans les ventes les plus célèbres.

Ce long enthousiasme, que deux siècles n'ont pu refroidir, s'explique aisément pour ceux qui connaissent à fond l'œuvre de Rembrandt, et qui en ont vu les belles épreuves. A vrai dire, c'est un vaste et merveilleux tableau de la comédie humaine que l'œuvre de ce grand peintre; tableau varié comme la vie, coloré de toutes les nuances qu'y découvrent l'observation d'un philosophe, l'œil d'un poëte, le sentiment d'un artiste. Rembrandt a tout remué, tout ce qui peut du moins intéresser notre âme, nos souvenirs ou nos regards : les Écritures, l'histoire, la poésie, la nature, les mœurs de son temps, les usages de son pays; mieux encore, les caractères et les passions de l'homme. Il a entrevu l'humanité entière à travers la Hollande, qui n'a fait que lui prêter des costumes, lui fournir un prétexte et des modèles. Que dis-je? c'est une revue du ciel et de la terre que cette immortelle série d'estampes. On y voit passer, sous un jour mystérieux et le plus souvent fantastique, les saints du Paradis, les patriarches de l'Ancien Testament, le Dieu de l'Évangile et son cortége de malheureux, les personnages de la légende aussi bien que les héros de l'histoire, les théologiens en méditation, les moines en compagnie de lions du désert, les riches dans leurs oripeaux, les gueux dans leurs guenilles.

Mais ce qui a le plus fortement occupé la pensée de Rembrandt et son génie, c'est la vie de Jésus-Christ. Personne n'en a mieux compris la sublimité touchante; aussi l'a-t-il suivie pas à pas, aux lueurs de cette lumière solennelle que son imagination

a inventée, depuis la crèche où les bergers visitent le nouveau-né, jusqu'au Calvaire où le Dieu expire sous une pluie de rayons tombés du ciel. Rembrandt s'est complu surtout à l'aventure de la fuite en Égypte, et à conduire, une lanterne à la main, la famille errante du jeune Dieu, au travers des forêts obscures et des ravins, jusqu'à ce qu'arrivée sur une colline, elle découvre enfin la clarté du jour. La poésie religieuse du moyen âge, l'ineffable tendresse du sentiment populaire ne se retrouvent bien que dans l'interprétation de Rembrandt. Là nous reconnaissons vraiment l'Enfant prodigue, le bon Samaritain, tous les personnages de ces paraboles que tant de fois la peinture nous a représentées, sans les comprendre, en images fastidieuses, mais dont Rembrandt a si bien rompu le texte et deviné le sens profond.

Que de contrastes aussi dans ce grand œuvre ! le trivial s'y confond avec le sublime. A côté de la laideur et de la décrépitude, se montre la grâce de la *Jeunesse surprise par la mort*. Comme Shakspeare, Rembrandt embrasse à la fois tous les aspects de la vie. Les oppositions de la lumière et de l'ombre semblent correspondre chez lui aux divers mouvements de la pensée. Les mendiants y promènent leurs haillons pittoresques, les Juifs y font briller leurs manteaux d'hermine, leurs pierreries; la campagne enfin y déploie ses paysages les plus imprévus, tantôt des aspects désolés, tantôt des perspectives heureuses, quelquefois, comme dans l'estampe aux *trois arbres*, les moissons tourmentées par un orage et dramatiquement éclairées par le combat du jour et de la nuit.

L'auteur de ce grand poëme était le fils d'un meunier nommé Harmen Gerritsz Van Ryn, c'est-à-dire Herman, fils de Gerrit, du Rhin, et de Neeldje Willemsdochter Van Zuidbroek, c'est-à-dire de Cornélie, fille de Guillaume, du village de Zuidbroek [1]. Harmen ou Herman portait ce nom de Van Ryn, parce que sa maison et son moulin étaient situés sur un bras du Rhin, non pas entre le village de Leyderdorp et celui de Koukerk, comme l'a dit Houbraken, mais dans la ville même de Leyde, tout près de la porte Blanche (Wittepoort), dans la rue qu'on appelle le *Weddesteeg*, ce qui signifie la petite rue de l'abreuvoir. C'est ce qu'a parfaitement prouvé M. Rammelman Elsevier, paléographe distingué et digne descendant des fameux imprimeurs de Leyde, lorsqu'il a établi que depuis 1599 jusqu'en 1646, Herman Van Ryn et sa famille ont constamment demeuré dans le Weddesteeg, près de la porte Blanche, et que là était le moulin à drèche qu'Herman possédait, *moutmolen* [2].

Suivant la description de Leyde que publia en 1641 le bourgmestre de cette ville, Orlers, Rembrandt serait né le 15 juillet 1606, et l'on ne peut nier que ce document, émané d'un tel magistrat, dépositaire des registres de la cité, ne soit une pièce probante.

1 Gerritsz est pris ici par abréviation pour Gerritszoon, l's exprimant le génitif, et le z étant l'abrégé de zoon, qui veut dire fils. Les hommes du peuple en Hollande n'avaient pas à cette époque de nom patronymique; ils ne portaient que des prénoms, auxquels ils joignaient ordinairement le prénom de leur père et le nom du lieu de leur naissance, qui plus tard devint leur nom de famille. Quelques-uns prirent le nom de leur profession, comme, par exemple, celui de *bakker*, qui signifie boulanger, et ces noms restèrent. Ceux qui avaient des noms de famille étaient presque tous d'origine étrangère.

2. On peut voir à ce sujet le *Messager des Arts et des Lettres* (Konst en Letterbode), dans lequel fut publié, au mois de mai 1851, un curieux article de M. Elsevier, touchant les parents de Rembrandt et le lieu de sa naissance. Nous reviendrons plus tard sur cet article, auquel nous emprunterons encore quelques particularités intéressantes

Toutefois cette date ne s'accorde point avec les papiers récemment découverts aux archives d'Amsterdam par le savant archiviste de cette ville et de la Hollande septentrionale, M. Scheltema. Au nombre de ces papiers, se trouve l'acte de mariage de Rembrandt en date du 10 juin 1634, dans lequel il est dit que Rembrandt, fils d'Herman Van Rijn de Leyde, est âgé de vingt-six ans, ce qui porterait à 1608 la date de sa naissance. Que s'il fallait choisir entre ces deux documents, en l'absence de toute autre preuve, et aujourd'hui que les registres de baptême de ce temps-là n'existent plus à Leyde, nous pencherions pour accorder une autorité plus grande à la déclaration, d'ailleurs si précise, du bourgmestre de la ville de Leyde, qui a dû puiser son renseignement à la source, et qui connaissait la famille de Rembrandt, qu'à un acte de mariage où la mention de l'âge des époux a pu être faite avec moins d'attention, et peut-être par une erreur de calcul de la part du scribe, la pièce essentielle dans un mariage étant plutôt le consentement des parents ou tuteurs que l'acte de naissance des époux.

On connaît la vie de Rembrandt par les anecdotes plus ou moins controuvées qu'en ont rapportées Houbraken et, après lui, Descamps. Les maîtres ne lui manquèrent point, et pourtant il était plus que personne en état de s'en passer du jour où il eut quitté le collége de Leyde pour se livrer à la peinture. Van Zwanenburg, Pierre Lastman, Jacques Pinas, furent les instituteurs ou les précurseurs de ce naissant génie, et le triste Elzheimer en eut comme un pressentiment dans ses *Nuits* et ses *Aurores*.

Rembrandt dut à son obscure naissance et à son contact perpétuel avec la réalité d'entrer dans l'art par la porte la plus sûre, et d'ignorer au début ces conventions qui gâtent si souvent les dons de Dieu. L'observation fut son premier talent. Revenu de chez Pinas au moulin paternel, il commença par étudier sur sa personne toutes les variantes de l'humanité, de même que Vélasquez les étudiait dans le même temps sur son esclave Paréja. Il fit son portrait plus de vingt fois dans tous les costumes imaginables. Il se peignait aujourd'hui sous le chapeau d'un paysan grossier, demain avec l'élégance d'un gentilhomme, la fine collerette, la toque à plumes; d'autres fois en chef de brigands tenant en main un sabre flamboyant, un oiseau de proie, ou bien au chevalet de l'artiste, dessinant la nature et la pénétrant du regard; le plus souvent nu-tête, dans le désordre de sa chevelure d'un blond ardent, semblable aux rayons ondoyants qui encadrent la figure du soleil. Et il varia les expressions de son visage au moins autant que les ajustements de son habit, de façon qu'il pût y saisir les traits qui décident du caractère d'une tête, ceux qui expriment la douleur, la joie, le contentement de soi-même, la rudesse, la fierté, le mépris. Mais, dès le commencement, il laissa percer, dans ses croquis les plus simples, quelque chose de personnel, une originalité puissante qui tranchait avec la naïveté des autres maîtres hollandais. A peine eut-il vu la nature qu'il la comprit, à peine l'eut-il comprise qu'il y mêla sa fantaisie. Le feu de sa plume, la finesse de son pinceau, l'étrange vivacité de sa pointe de graveur, donnèrent à chaque objet un accent imprévu. Son imagination, jetant un voile entre la nature et lui, ennoblit la vulgarité même, et ses moindres études portèrent bientôt le cachet du maître, l'empreinte du génie.

Quelques succès qui firent un peu de bruit attirèrent Rembrandt à Amsterdam, vers l'année 1630. Il était alors âgé de vingt-quatre ans suivant Orlers, de vingt-deux ans suivant M. Sheltema. C'était un homme à la fois robuste et fin. Son front spacieux, légèrement bombé, présentait les développements qui annoncent la poésie. Il avait de petits yeux enfoncés, vifs, intelligents, pleins de feu. Ses cheveux, d'un ton chaud tirant sur le roux, étaient naturellement frisés, et sa tête avait beaucoup de physionomie en dépit de sa laideur; un nez gros, épaté, des pommettes saillantes, un teint couperosé, imprimaient à son masque une vulgarité que relevaient heureusement le dessin de la bouche, le mouvement fier des sourcils et l'éclair des yeux. De sorte qu'en somme Rembrandt était beau comme ses ouvrages, par l'expression.

Les biographes ont dit que Rembrandt avait épousé une jolie paysanne sans fortune du village de Rarep ou Ransdorp en Waterland; mais il est certain, d'après l'acte même du mariage de Rembrandt, retrouvé aux archives de la ville, que Rembrandt se maria le 10 juin 1634 avec Saskia Uylenburg, de Leeuwarden, capitale de la Frise, et que cette jeune fille n'était point une paysanne, comme le prétend Houbraken, mais une personne appartenant à une famille distinguée et dont le père, Rombert Uylenburg, avait été bourgmestre de Leeuwarden et conseiller du tribunal de la Frise. Ce même acte de mariage nous apprend que Saskia demeurait au bilt de Saint-Annenkerk, et qu'elle était assistée de son cousin, Jean Corneille, prédicant (Jean Corneille Sylvius, dont Rembrandt a gravé le portrait), lequel, en sa qualité de tuteur sans doute, donnait son consentement au mariage. Rembrandt demeurait alors à Amsterdam, sur le Breestraat, dans le quartier des juifs, où nous avons vu naguère sa maison [1].

De nos jours, il est peut-être plus facile que jamais d'apprécier ce grand peintre, après les évolutions qu'ont subies nos écoles de peinture, les unes religieusement éprises des sublimes traditions de l'antique, les autres converties au sentiment moderne. L'art païen avait eu pour principe l'unité. L'art chrétien s'attacha de préférence à l'idée de contraste; il opposa les difformités du corps à la dignité de l'esprit :

Noble lame,
Vil fourreau,
Dans mon âme,
Je suis beau.

Il inventa une grandeur morale indépendante de la régularité des traits et des lignes, et, à l'inverse de la statuaire antique, qui s'en tenait à une extrême sobriété de mouvement et à l'impassibilité du visage, plutôt que de déranger la beauté plastique des formes, les artistes chrétiens, retrouvant un reflet de la Divinité dans les natures les plus déchues, aimèrent mieux pousser jusqu'aux dernières contractions de la vérité l'expression de leurs figures, que de mettre la laideur même en dehors du domaine de

1. Cette maison de brique avec pierres saillantes, divisée aujourd'hui et habitée par deux familles, est la seconde à droite en venant du pont Saint-Antoine. Elle porte les numéros 2 et 3 du Breestraat. On a longtemps cru que la maison de Rembrandt était située dans le St-Antonie-Breestraat, et l'on voit même sur une des maisons de cette rue une pierre incrustée dans le mur, où est gravé le nom de Rembrandt; mais les papiers découverts par M. Scheltema ne laissent plus aucun doute à cet égard.

l'art. C'est de là que procède Rembrandt. Il appartient tout entier à l'art moderne, j'entends à l'art chrétien ; il en est la personnification la plus puissante, la plus intime.

Voyez toute la Renaissance italienne : elle n'est qu'une restauration de l'antique mise au service du pape et de ses dogmes, une adultère union du paganisme et de ses formes consacrées et de ses beautés traditionnelles avec la foi catholique, une métamorphose qu'Ovide n'avait point prévue, celle des dieux de la Fable en saints du Paradis. Au contraire, le moyen âge, fidèle à la pensée chrétienne, y avait puisé tout un art profondément original, une architecture *sui generis*, une sculpture vivante, fouillée, où respiraient, à travers des formes barbares, les sentiments les plus profonds de l'âme humaine, une peinture enfin qui, s'interposant entre la lumière des cieux et le croyant agenouillé dans l'église, forçait les rayons du soleil à traverser les pieuses images dessinées, colorées sur les vitraux.

Oui, Rembrandt, quoique né au XVII[e] siècle, y représente encore le moyen âge. La Renaissance pour lui, n'existait point. Ce n'est pas qu'il ignorât l'antique et le grand style renouvelé des artistes grecs ; il est certain même, d'après l'inventaire de ses meubles et effets, dressé en 1656, comme il sera dit plus bas, qu'il possédait un recueil de belles estampes venues d'Italie, notamment cinq portefeuilles contenant les gravures de Marc-Antoine d'après Raphaël, d'autres où étaient réunies les meilleures pièces du Titien, des Carraches, de Baroche, de Vanni, et ce qu'il appelait son précieux recueil d'estampes d'André Mantegna [1]. Mais ce fut précisément le plus grand trait de son génie d'avoir admiré tout sans rien imiter, d'avoir connu les beautés d'un autre art et d'être resté toujours dans le sien. Il faut donc bien comprendre en quel sens il disait, en montrant à ses amis une armoire remplie de turbans, de vieilles étoffes, d'écharpes à franges, d'armures rouillées et de hallebardes : « *Voilà mes antiques.* »

Lorsque Rembrandt alla s'établir à Amsterdam, il n'avait, dis-je, que vingt-quatre ans, et bien qu'il fût déjà un peintre de premier ordre et un graveur consommé, il avait besoin de protecteurs. Il en trouva un dans la personne du médecin Tulp, professeur d'anatomie à Amsterdam. Aussi ne l'oublia-t-il jamais, et, par un mouvement de reconnaissance, il le peignit entouré de ses élèves, dans un tableau demeuré célèbre sous le titre de *la Leçon d'Anatomie*. Nous avons vu ce tableau, il y a quelques années, au musée de La Haye ; mais c'est un de ceux qui demeurent toujours présents à la mémoire. Les figures sont groupées autour d'un cadavre étendu en diagonale sur la dalle d'un amphithéâtre, et vu en raccourci. Le professeur, son chapeau sur la tête devant ses élèves découverts, tient du bout de ses pinces les muscles fléchisseurs de la main, et il en explique le jeu mécanique ; mais tandis qu'il instrumente avec l'indifférence d'un anatomiste cuirassé contre les émotions de l'amphithéâtre, les sept auditeurs qui l'environnent semblent exprimer par leurs gestes, leurs regards et les sourcils de leurs

1. Nous publierons dans son entier l'inventaire des peintures, dessins, estampes, meubles et effets mobiliers qui furent trouvés dans la maison de Rembrandt lorsqu'elle fut saisie, en 1656, pour être vendue par la Chambre des biens insolvables (*Desolate boedelkamer*). On y verra mieux que dans aucun livre quels étaient les goûts de Rembrandt, la physionomie de son intérieur, sa passion d'antiquaire, son luxe de peintre. Je ne sache rien de plus curieux que cette pièce dans son éloquente simplicité.

fronts, les diverses manières d'écouter un enseignement, la précocité ou la lenteur de leur intelligence. Je crois voir encore ces têtes jeunes et fières, ces yeux humides, pleins de pensées, qui nous poursuivaient partout, et l'impassible physionomie du savant docteur, que Rembrandt a représenté seul couvert au milieu de ses disciples, comme le roi du tableau, et à qui la gratitude d'un tel peintre n'a valu rien moins que l'immortalité.

Cette magnifique peinture n'est pourtant pas encore le chef-d'œuvre de Rembrandt. Il faut aller à Amsterdam pour voir les ouvrages où il a dit le dernier mot de son art : *les Syndics de la halle aux draps* et *la Ronde de nuit*. Le seul Rembrandt était capable d'intéresser et même d'émouvoir le spectateur, oui, de l'émouvoir, rien qu'en groupant autour d'une table les cinq commissaires d'une halle, occupés à relever leurs comptes. Que d'énergie et quel relief dans ces figures parlantes où la vie transpire, et dont le masque vulgaire, mais puissant, se peint dans la mémoire en traits qui ne s'effacent plus! A leur mouvement, on dirait qu'ils viennent d'être interrompus dans leurs délibérations, car l'un d'eux se lève et les quatre autres tournent leurs yeux vers le spectateur comme s'il venait d'entrer dans le tableau, d'où ils semblent eux-mêmes sortir. Voilà un coup de maître.

Mais c'est dans *la Ronde de nuit* que Rembrandt a déployé toute la splendeur, toute la magie de sa palette, ses tons merveilleux qui passent de l'or à l'argent, qui sont à la fois harmonieux et variés, tantôt nacrés comme un rayon de la lune, tantôt brûlants comme le soleil de midi, ses grandes ombres légèrement frottées de bitume, ses lumières rehaussées d'empâtements furieux. C'est là qu'il faut admirer comment un peintre peut jeter la poésie à pleines mains sur un sujet d'une banalité repoussante ; comment il peut, idéalisant la prose au moyen du mystère dont il l'enveloppe, transformer de simples gardes bourgeoises en fantômes intéressants, par le seul effet d'une lumière féerique, qui n'est ni celle des astres ni celle des flambeaux, mais un éclair de son génie.

Montaigne eût appelé Rembrandt un homme de *prime-saut*, et de fait il poussa son originalité jusqu'à se montrer jaloux de celle des autres. Ayant ouvert une école à Amsterdam, il en divisa le local en cellules où chaque élève dut étudier séparément le modèle. Il avait deviné que des peintres élevés l'un à côté de l'autre, dans un atelier commun, n'ont rien à gagner à ce frottement, qui, en leur ôtant peut-être quelques défauts, use promptement leurs qualités natives, et leur donne à chacun pour manière un mélange insipide de toutes les autres. Aussi arriva-t-il que lui, si personnel, si peu instruit ou plutôt si insoucieux des traditions, des règles, des convenances apprises, il forma cependant des élèves dont la plupart devinrent illustres : Gérard Dow, Govaert Flinck, Victoor, Van den Eeckhout, Van Hoogstraten, Ferdinand Bol, Van Vliet, Philippe et Salomon de Koninck, Arnould de Gelder, Godefroy Kneller, Jean Renesse, le Danois Bernhard Kiel, Nicolas Maas, Léonard Bramer. Tous ces disciples se partagèrent l'héritage de leur chef, et se firent un nom avec des lambeaux de son génie : Victoor en prit la force et Gérard Dow la finesse; Van Eeckhout et Govaert Flinck s'en tinrent

à une imitation affaiblie, mais encore puissante; Van Vliet essaya de reproduire les effets magiques du clair-obscur de Rembrandt, dans une série d'eaux-fortes que les amateurs recherchent encore aujourd'hui et avec raison; Ferdinand Bol, en débrouillant, pour ainsi dire, la manière mystérieuse du maître, en descendit la gamme et se contenta d'un aspect plus familier de la vie; Arnould de Gelder et Jean Renesse s'inspirèrent du sentiment de Rembrandt; Nicolas Maas en imita les contrastes et le relief; Salomon et Philippe de Koninck gravèrent ou peignirent des paysages qu'on put attribuer à leur maître; enfin Léonard Bramer qui, plus âgé que Rembrandt, passe toutefois pour avoir été son élève, renouvela dans ses *Limbes* les sombres et fantastiques visions de la *Ronde de nuit*. De sorte que le patrimoine de Rembrandt, qui semblait être tout d'une pièce, put suffire, en se divisant, à faire vivre une école entière de peintres et de graveurs.

Inventer le beau, découvrir l'idéal des formes et des lignes heureuses, en pleine Hollande, au milieu d'un peuple qui n'en offrait pas le type et n'en possédait pas la tradition, c'eût été impossible, à un seul homme du moins. Il y faut des générations d'artistes, se corrigeant, s'épurant l'une l'autre, et la faveur du climat et un long raffinement dans la notion des convenances. Rembrandt resta donc Hollandais; mais par un chemin qui n'y avait encore mené personne, il s'éleva souvent au sublime. Il puisa dans son imagination la poésie du clair-obscur, et au fond de son cœur l'idéal de l'expression. Voilà tous ses secrets. Il fut un grand peintre parce qu'il fut ému; il sentit profondément ce qu'il voulut nous faire sentir. Entouré de formes triviales, il s'en servit pour exprimer les sentiments les plus nobles, en leur prêtant le charme inattendu de ses ombres transparentes, le prestige de sa lumière magique et la mélancolie de ses demi-teintes.

Personne n'a surpassé Rembrandt dans l'expression, qui est l'âme de la peinture. Il y atteignit par le dessin, la touche et le clair-obscur, trois parties de l'art où il excellait. Le dessin? Sans doute Rembrandt ne l'a point châtié avec la correction qu'on enseigne dans les académies, et qui parfois dégénère en pédantisme; il n'a pas connu ces proportions exquises, ces purs contours dont l'antique nous a fourni les modèles, et qui ne se trouvent dans la nature qu'incomplets et dispersés. Mais si Rembrandt a ignoré ce qu'on appelle le style, il y a suppléé par une qualité de premier ordre qui est le sentiment. C'est en parcourant les inimitables eaux-fortes de son œuvre, dont un grand nombre ne présentent que des croquis légers, qu'on peut voir à quel degré d'expression le seul génie du dessin peut conduire. Jamais les gestes de l'étonnement furent-ils mieux saisis et avec des nuances plus fines qu'ils ne le sont dans l'estampe de la *Résurrection de Lazare*? Comment peindre la résignation naïve d'un enfant d'une manière plus touchante que ne l'a fait Rembrandt, quand il a représenté Abraham expliquant les ordres de Dieu à son fils Isaac, innocente victime d'une superstition qu'il ne comprend point? Cette fois il n'a fallu au graveur qu'une hâtive morsure d'eau forte sur une petite planche, dessinée du premier coup et d'inspiration. La tendresse maternelle des *Vierges* de Rembrandt est ce qu'on peut imaginer de plus profondément

humain et de mieux senti, et je ne sache pas que nulle part on ait exprimé la prudence instinctive, les tâtonnements de l'aveugle, comme les a rendus ce grand maître, en quelques traits rapides, dans ses deux estampes de *Tobie*. Enfin la *Pièce de cent florins* est certainement un incomparable chef-d'œuvre d'expression, où, sans autre ressource que du noir et du blanc, par l'unique sentiment du dessin, Rembrandt a exprimé la douleur des malades, les gémissements et l'espoir des mères suppliantes, l'incrédulité des Pharisiens, la foi du peuple, et la poignante misère de ce grand troupeau humain que le Rédempteur est venu guérir.

La touche? Elle a été chez le peintre hollandais aussi étonnante que chez les plus illustres Vénitiens; nul doute même qu'il ne les ait surpassés en légèreté et en finesse. Soit qu'il attaque son sujet dans une manière rude et strapassée, soit qu'il se laisse aller à un faire suave, fondu et précieux, il ne le cède ni à Titien, ni à Giorgion, ni au Corrége lui-même, pour la vigueur, le nourri, le charme de la peinture. Mais sa touche n'est pas seulement admirable, séduisante à l'œil; elle est encore *expressive*. Et, par exemple, le *Porte-drapeau*, que possède M. de Rothschild à Paris, n'est pas touché comme les *Deux Philosophes* du musée du Louvre. Là, ce sont des rehauts fiers, des coups de pinceau jetés hardiment et à propos, c'est-à-dire partout où la lumière frappe, qui font briller les armures, qui font respirer les narines, mouillent le regard et impriment le caractère, le mouvement, la vie. Ici, au contraire, Rembrandt adoucit ses tons et les passe, tranquillise ses ombres, unit sa peinture, et, conformant sa manière à sa pensée, nous conduit par le sentiment de sa touche, à l'idée de paix et de silence.

Le clair-obscur enfin! c'est là son grand moyen d'expression, sa poésie. Qu'une vaste plaine unie se déroule à perte de vue, sans autre accident que trois arbres au bord d'une mare, aucun artiste assurément ne songerait à en faire le motif d'un paysage, ou du moins à en tirer un effet imposant. Mais que Rembrandt y jette les yeux, aussitôt tout change d'aspect; ce grand peintre, se ressouvenant peut-être de Camoëns, dessine parmi les nuages le génie des tempêtes, qui a jeté de grandes ombres sur la plaine. Quelques échappées de soleil dissipant ces ombres par places et éclairant la campagne, enlèvent sur l'horizon lumineux la silhouette noire des trois arbres tout à coup grandis comme des fantômes, et voilà que ce paysage, inaperçu jusqu'alors, a pris une couleur pramatique... Que Jésus vienne dire à Lazare: « Lève-toi et marche », Rembrandt se représente la vie réveillant le trépassé comme une lumière éclatant au sein de la nuit. Que le Christ décloué de sa croix soit conduit au sépulcre, le poëte graveur, par une suite d'estampes qui ne sont que des épreuves variées d'une même planche, va exprimer la descente du corps dans la tombe. D'une épreuve à l'autre, la clarté des flambeaux funèbres diminue et peu à peu tout se confond, tout s'efface; aux dernières épreuves, les figures et le cadavre sont plongés dans une obscurité sinistre; les torches sont éteintes et la nuit du tombeau a commencé. Cette fois le graveur-peintre a trouvé le sublime du clair-obscur.

On a dit que Rembrandt était avare, et l'on n'a que trop répété, à ce sujet, les

anecdotes qu'Arnold Houbraken et les autres biographes avaient racontées : que pour gagner plus d'argent à vendre ses estampes, il y faisait de légers changements, des retouches insignifiantes qui forçaient l'amateur à payer deux et trois fois une même planche; que souvent il envoyait son fils Titus vendre clandestinement des épreuves de prix, comme s'il les eût dérobées; qu'un jour il fit courir le bruit de sa mort; uniquement pour donner à son œuvre plus d'importance; qu'une autre fois, il parla de se retirer en Angleterre, bien sûr que les acheteurs s'empresseraient de se procurer de ses estampes quand ils se croiraient à la veille de n'en plus avoir; qu'enfin, pour augmenter la valeur de ses gravures, déjà si recherchées, il affectait de ne pas les céder au premier venu, même à des prix très-élevés. « Il fallait, dit Descamps, lui faire « sa cour pour obtenir de lui certaines pièces de son œuvre. C'était une mode, une « fureur; on était presque ridicule quand on n'avait pas une épreuve de la petite « Junon couronnée et sans couronne, du petit Joseph avec le visage blanc et du même « avec le visage noir, de la femme avec le bonnet blanc auprès du petit poulain et de « la même sans bonnet. » A supposer que l'on dût ajouter foi à tous ces récits, peut-être ne convient-il pas d'en tirer les mêmes inductions que les biographes. L'avarice, si tant est que ce mot ignoble puisse être appliqué à un homme tel que Rembrandt, n'eût été chez lui qu'un procédé de son indépendance, une ruse de l'artiste qui veut arriver à ce but souverain : travailler pour l'art, et non pour vivre. Sobre par tempérament, par philosophie et sans doute aussi par éducation, Rembrandt faisait son repas d'un hareng salé et d'un morceau de fromage; sa simplicité lui permettait donc de réduire les dépenses relatives à sa vie matérielle, et s'il était ménager de son argent, on verra, d'après l'inventaire de ses richesses, à quoi il le dépensait. Il est des traditions qui pour n'être pas écrites dans les livres, n'en sont pas moins sûres. Or, les amateurs d'Amsterdam se souviennent encore, — par un de ces souvenirs que se transmettent les générations, — que Rembrandt, quand il se présentait dans une vente publique, ne connaissait pas de bornes à son enchère : tel objet d'art qui lui avait plu devait à tout prix lui revenir. Est-ce là le trait d'un avare? j'entends de cet avare que Plaute et Molière ont mis en scène? Non, non, quoi qu'on en dise, Rembrandt ne put être qu'un grand cœur, et, encore une fois, s'il aima l'or, il l'aima comme un gardien de sa liberté de poëte et, puisqu'il faut le dire, de sa dignité d'homme, car c'est une dure servitude que la pauvreté.

Que Rembrandt ait eu d'apparentes bizarreries d'humeur, qu'il ait affecté une extrême économie dans sa vie domestique, dans sa table, afin de pouvoir satisfaire des goûts plus relevés et plus nobles, ceux d'un artiste, qu'il ait en un mot sacrifié le confort de son ménage au luxe des jouissances de l'esprit, il n'y a rien là qui doive surprendre, et, loin de ternir sa mémoire, ce côté de son caractère lui fait honneur. Mais, du reste, ce qui renverse les accusations de tout genre que l'on s'est plu trop légèrement à répéter sur ce grand peintre, après Houbraken et les autres, ce sont les actes conservés à l'hôtel de ville d'Amsterdam, desquels il résulte qu'en 1656, Rembrandt, ruiné par sa passion pour les estampes et les objets d'art, forcé de rendre ses compte à son fils Titus, dont

la mère était morte, poursuivi d'ailleurs par le bourgmestre Corneille Witzen, qui lui avait prêté la somme de 4,180 florins, et qui, dans ces années de guerre désastreuses pour la Hollande, fut sans doute contraint d'en exiger le remboursement, Rembrandt, dis-je, vit ses biens saisis, sa maison inventoriée et expropriée par les commissaires de la Chambre des Insolvables, ses portefeuilles, enfin, son bien le plus précieux et le plus cher, vendu publiquement par un juré priseur, qui se trouva être précisément Haaring le jeune, celui-là même dont, l'année précédente, il avait gravé le portrait avec tant d'expression et de poésie.

Un de ces actes dont Josi a parlé le premier dans le livre publié par lui à Londres en 1821, et qui a pour titre: *Collection d'imitations de dessins d'après les principaux maîtres flamands et hollandais, commencée par Ploos van Amstel, continuée par Josi*, est signé Titus Van Rijn, qui est désigné comme le fils unique de Rembrandt Van Rijn et de Saskia Uylenburg, « lequel Titus reconnaît avoir reçu des commissaires de la Chambre des biens insolvables, sous la caution d'Abraham Fransz, marchand d'estampes et amateur estimé, la somme de 6,952 florins et 9 sols, pour solde tant de la maison de son père située à Amsterdam, dans le Breestraat, près du pont Saint-Antoine, que du reste de la succession maternelle. » Voilà des faits authentiques, bien propres à relever Rembrandt, aux yeux de la postérité, des accusations légèrement lancées contre lui; voilà des faits de nature à ajouter, s'il est possible, un intérêt de plus à sa personne et à sa vie [1].

Il a été dit que Rembrandt, découragé par la vente de sa maison et de ses portefeuilles, avait quitté la ville d'Amsterdam et s'en était allé mourir de tristesse dans un pays inconnu. Mais il est certain maintenant, d'après des documents irrécusables, que le grand peintre ne quitta point la ville d'Amsterdam; qu'après la vente de sa maison du Breestraat, il se retira dans un autre quartier, sur le Rosengracht, tout près de l'église appelée Westerkerk (Église occidentale). Il paraît même que Rembrandt, dont la femme était morte en 1642, se maria en secondes noces, peut-être avec cette paysanne de Rarep dont parle Houbraken, ce qui nous mettrait d'accord avec ce biographe. C'est ce que ne manquera pas d'éclaircir la prochaine publication des pièces qui ont été annoncées par M. Scheltema dans le discours qu'il a prononcé le jour de l'inauguration de la statue de Rembrandt, à Amsterdam.

On a été longtemps sans savoir en quelle année mourut Rembrandt, et en quel lieu. Suivant de Piles, il était mort en 1668, et suivant Houbraken, en 1674. Mais ces deux dates sont également inexactes. De la pièce que nous venons de mentionner, et

1. On peut voir, pour plus amples détails sur la vie de Rembrandt, l'*Histoire des Peintres de toutes les écoles*, qui paraît par livraisons depuis 1849. L'acte de Titus n'était pas alors à ma connaissance, non plus que les pièces découvertes par M. Scheltema, puisqu'elles l'ont été tout récemment. Ces pièces jettent un nouveau jour sur la vie de Rembrandt. L'honorable archiviste se propose de les publier prochainement dans un ouvrage en hollandais qui a pour titre: REMBRAND. *Redevoering over het leven en de verdiensten Van Rembrand Van Rijn, verrijkt met eene menigte geschied kundige bylagen, meerendeels uit echte bronnent gebu door Dr. P. Scheltema.* « REMBRANDT. Discours sur la vie et les mérites de Rembrandt Van Rhin, enrichi d'un grand nombre de pièces historiques puisées aux véritables sources, par Dr. P. Scheltema. »

qui porte la date de 1665, Josi avait conclu, à certain mot mal interprété, qu'à cette époque Rembrandt et sa femme étaient déjà morts. Mais, d'autre part, cette induction était contrariée par ce fait incontestable, que Rembrandt peignit, en 1667, le portrait de son protecteur et ami Jean Six, qui venait justement d'être nommé échevin de la ville d'Amsterdam. J'ai vu à Londres, en 1851, à l'exposition du *British Institution*, ce superbe portrait, un des plus beaux qui soient jamais sortis de la main d'un peintre : il appartient à lady Dover. Il est très-visiblement signé *Rembrandt*, 1667. Mais toute incertitude est levée aujourd'hui. M. Scheltema, dans ses intelligentes recherches sur Rembrandt, dont il a bien voulu nous communiquer le résultat, a fini par découvrir, parmi les registres mortuaires de la ville d'Amsterdam, l'acte qui atteste que Rembrandt fut enseveli le 8 octobre 1669, dans le Westerkerk (Église occidentale). La note des frais de ses funérailles s'élevant à la somme de 15 florins, relativement considérable, pour la seule inhumation dans l'intérieur de l'église, prouve qu'il fut enterré avec pompe.

L'artiste qui va soutenir ici notre admiration, c'est seulement Rembrandt le graveur. Nous voulons mettre en lumière cette œuvre incomparable, non-seulement pour le public, mais pour les artistes eux-mêmes auxquels il est inconnu, du moins en ce qu'il offre de beau dans son ensemble. En dehors de trois ou quatre grandes capitales de l'Europe, où les collections précieuses ne sont communiquées qu'à des visiteurs privilégiés, il est impossible aux hommes de goût de prendre leur part des jouissances que peut procurer la vue, sinon la possession de ces merveilleuses eaux-fortes, chef-d'œuvre de la gravure libre et inspirée. Ce sera donc bien mériter de l'avenir, que de publier en un beau livre, non-seulement le catalogue des estampes de Rembrandt, et les commentaires qu'elles peuvent inspirer ou les faits qui s'y rattachent, mais encore la reproduction fidèle, irréprochable, de ces mêmes estampes qui, renfermées depuis deux siècles dans de riches portefeuilles, ont fait la joie exclusive de quelques générations d'amateurs favorisés par la fortune. Et pour remplir ce noble but, un procédé nouveau se présente, la photographie. Mariage mystique de l'art et de la science, la photographie, appliquée à l'œuvre de Rembrandt, sera pour ainsi dire une réimpression de ses gravures par la lumière, de sorte que cet artiste, qui avait si magnifiquement interprété la nature, l'aura maintenant à son tour pour interprète.

EXTRAIT DES REGISTRES

DE LA

CHAMBRE DES INSOLVABLES D'AMSTERDAM

Je suis assuré d'être agréable aux amateurs en publiant ce document précieux et inconnu en France. Les lecteurs de cette pièce éprouveront sans doute le sentiment que j'éprouvai moi-même, lorsqu'au mois de novembre dernier, je visitai la maison de Rembrandt, située dans le Breestraat, près du pont Saint-Antoine. Encore eus-je le regret de voir cette maison divisée en deux par un mur de fraîche date, tandis que nos lecteurs pourront, à la faveur de cet inventaire, entrer dans les appartements de Rembrandt tels qu'ils étaient le jour où ce grand homme en sortit pour abandonner ses biens à ses créanciers. En son irrécusable naïveté, ce procès-verbal est plus intéressant que bien des livres; il nous introduit dans l'intérieur du peintre, nous livre le secret de ses habitudes et nous rend pour ainsi dire les témoins de ses pensées.

C'est aussi une bien éloquente réfutation des biographes qui ont représenté Rembrandt comme un avare, capable de tout pour amasser des florins. Par la nature des richesses dont il aimait à s'entourer, on comprendra aisément à quelles dépenses il dut se laisser entraîner, et comment il devint insolvable à force d'aimer les belles choses. On verra également quels étaient ses goûts, ses préférences d'artiste, et peut-être n'est-ce pas là le côté le moins curieux de cette révélation inattendue. Heureux les peintres qui ont compté de leurs ouvrages parmi ceux dont Rembrandt avait orné sa demeure et réjoui ses regards. Leur inscription sur cette liste est un brevet de bonne peinture. Brouwer, Persellis, Hercule Seghers, Simon de Vlieger, Jean Lievensz, vous êtes des maîtres!

INVENTAIRE DES TABLEAUX

MEUBLES ET AUTRES EFFETS MOBILIERS DÉLAISSÉS PAR REMBRANDT VAN RYN,

ET QUI SE SONT TROUVÉS DANS SA MAISON SITUÉE DANS LE BREESTRAAT, PRÈS L'ÉCLUSE SAINT-ANTOINE.

VESTIBULE.

Un petit tableau d'*Adrien Brouwer*, représentant un Pâtissier.

Un petit tableau représentant des Joueurs, par le même *Brouwer*.

Un petit tableau représentant une Femme et un Enfant, par *Rembrandt van Ryn*.

Un Atelier de Peintre, par *Adrien Brouwer*.

Une Cuisine grasse, par le même *Brouwer*.

Une Tête de plâtre.

Deux Enfants nus, de plâtre.

Un Enfant endormi, de plâtre.

Un petit Paysage, par *Rembrandt*.

Une petite Figure debout, par le même.

Une Nuit de Noël (Nativité), par *Jean Lievensz*.

Un saint Jérôme, par *Rembrandt*.

Un petit tableau représentant des Lièvres, par le même.

Un petit tableau représentant un Pourceau, par le même.
Un petit Paysage, par *Hercule Seghers.*
Un Paysage, par *Jean Lievensz.*
Un Paysage, par le même.
Un petit Paysage, par *Rembrandt.*
Une Chasse au Lion, par le même.
Un Clair de Lune, par *Jean Lievensz.*
Une Tête, par *Rembrandt.*
Une Tête, par le même.
Un Sujet de Nature morte, retouché par le même.
Un Soldat en cuirasse, par le même.
Une Vanité, retouchée par le même.
Une Vanité tenant un sceptre, retouchée par le même.
Une Marine, exécutée par *Henri Antonisz.*
Quatre chaises espagnoles, garnies de cuir de Russie.
Deux chaises espagnoles, avec des coussins noirs.
Un petit plancher en bois de sapin.

DANS L'ANTICHAMBRE.

Le Bon Samaritain, retouché par *Rembrandt.*
Le Mauvais Riche, par *Palme le Vieux* (étant de moitié avec *Pierre de la Tombe*).
Une Arrière-maison, par *Rembrandt.*
Deux Lévriers d'après nature, par le même.
Une Descente de Croix, grand tableau dans son beau cadre doré, par le même.
Une Résurrection de Lazare, par le même.
Une Courtisane arrangeant ses cheveux, par le même.
Un Bocage, par *Hercule Seghers.*
Un Tobie, par *Lastman.*
Une Résurrection de Lazare, par *Jean Lievensz.*
Un petit Paysage montagneux, par *Rembrandt.*
Un petit Paysage, par *Govert Jansz.*
Deux Têtes, par *Rembrandt.*
Une Grisaille, par *Jean Lievensz.*
Deux Grisailles, par *Persellis.*
Une Tête, par *Rembrandt.*
Une Tête, par *Brouwer.*
Une Vue des côtes, par *Persellis.*
Une Vue des côtes, plus petite, par le même.
Un Ermite, petit tableau, par *Jean Lievensz.*
Deux petites Têtes, par *Lucas van Valckenburgh.*
Un Camp en feu, par le vieux *Bassan.*
Un Charlatan, d'après *Brouwer.*
Deux Têtes, par *Jean Pinas.*
Une Perspective, par *Lucas de Leiden.*
Un Prêtre, d'après *Jean Lievensz.*
Une Figure académique (étude), par *Rembrandt.*
Un Pâturage, par le même.
Un Dessin, par le même.
Une Flagellation de Jésus, par le même.
Une Grisaille, par *Persellis.*
Une Grisaille, par *Simon Vlieger.*
Un petit Paysage, par *Rembrandt*
Une Tête d'après nature, par le même.
Une Tête, par *Raphaël d'Urbin.*
Un Groupe de maisons d'après nature, par *Rembrandt.*
Un petit Paysage d'après nature, par le même.
Un Groupe de maisonnettes, par *Hercule Seghers.*
Une Junon, par *Pinas.*
Une glace dans son cadre d'ébène.
Un cadre d'ébène.
Un vase à rafraîchir, en marbre.
Une table de noyer, avec un tapis de Tournay.
Sept chaises espagnoles, avec des coussins de velours vert.

DANS LE CABINET DERRIÈRE L'ANTICHAMBRE

Un Tableau de Jephté.
Une Vierge et l'Enfant-Jésus, par *Rembrandt.*
Une Crucifiement de Jésus, figuré par le même.
Une Femme nue, par le même.
Une Copie d'après *Annibal Carrache.*
Deux Demi-figures, par *Brouwer.*
Encore une Copie d'après *Annibal Carrache.*
Une Marine, par *Persellis.*
Une Tête de Vieillard, par *Van Eyck.*
Portrait d'un Homme mort, par *Abraham Vinck.*
Une Résurrection, par *Aartje Van Leyden.*
Une Esquisse, par *Rembrandt.*
Une Copie d'après une esquisse du même.
Deux Têtes d'après nature, par le même.
La Consécration du temple de Salomon, grisaille par le même.
La Circoncision de Jésus, copie d'après le même.
Deux petits Paysages, par *Hercule Seghers.*
Un cadre doré.
Une petite table en bois de chêne.
Quatre abat-jour (*kaert schilden*).
Une presse en bois de chêne.
Quatre chaises ordinaires.
Quatre coussins verts.
Un chaudron en cuivre.
Un porte-manteau.

DANS LA CHAMBRE DE DERRIÈRE, OU LE SALON.

Un Bocage, par un maître inconnu.
Une Tête de vieillard, par *Rembrandt.*
Un grand Paysage, par *Hercule Seghers.*

Une Tête de femme, par *Rembrandt*.
L'Union nationale, par le même.
Un Village, par *Govert Jansz*.
Un Bœuf, d'après nature, par *Rembrandt*.
La Samaritaine, grand tableau du *Giorgion* (étant de moitié avec *Pierre de la Tombe*).
Trois Figures antiques.
Jésus mis au Tombeau, esquisse, par *Rembrandt*.
La Barque de saint Pierre, par *Aertje van Leyden*.
La Résurrection de Jésus, par *Rembrandt*.
Une Vierge, par *Raphaël d'Urbin*.
Une Tête de Jésus-Christ, par *Rembrandt*.
Un Hiver, par *Grummers*.
Le Crucifiement de Jésus, par *Lely de Novellana*.
Une Tête de Jésus-Christ, par *Rembrandt*.
Un Bœuf, par *Lastman*.
Une Vanité, retouchée par *Rembrandt*.
Un *Ecce Homo*, grisaille, par le même.
Un Sacrifice d'Abraham, par *Jean Lievensz*.
Une Vanité, retouchée par *Rembrandt*.
Un Paysage, grisaille, par *Hercule Seghers*.
Une Soirée, par *Rembrandt*.
Une grande glace.
Six chaises avec des coussins bleus.
Une table en bois de chêne.
Un tapis brodé.
Une presse en bois jaune marbré.
Une petite armoire en bois jaune marbré.
Un lit de plume et un traversin.
Deux taies d'oreiller.
Deux couvertures.
Une garniture bleue.
Une chaise de paille.
Un fer à repasser.

DANS LE CABINET (*Kunstcaemer*).

Deux globes.
Une boîte remplie de minéraux.
Une colonnette.
Un petit pot d'étain.
Une burette.
Deux jattes des Indes orientales.
Une soucoupe des Indes orientales, et une autre de la Chine.
Une statue d'impératrice.
Une poire à poudre des Indes orientales.
Une statue de l'empereur Auguste.
Une coupe des Indes.
Une statue de l'empereur Tibère.
Une boîte à coudre des Indes orientales.
Une tête de Caius.
Un Caligula.
Deux statuettes (*cagnwarissen*) en porcelaine.
Un Héraclite.
Deux statuettes en porcelaine.
Un Néron.
Deux casques de fer.
Un casque japonais.
Un casque ancien (*een curbaetse helmet*).
Un empereur romain.
Un More, moulé sur nature.
Un Socrate.
Un Homère.
Un Aristote.
Une Tête antique, brune.
Une Faustine.
Une Armure de fer avec son casque.
L'empereur Galba.
L'empereur Othon.
L'empereur Vitellius.
L'empereur Vespasien.
L'empereur Titus Vespasien.
L'empereur Domitien.
L'empereur Silias Brutus.
Quarante-sept échantillons de plantes marines et terrestres, et choses semblables.
Vingt-trois échantillons d'animaux marins et terrestres.
Un hamac et deux calebasses, dont une en cuivre.
Huit grands plâtres moulés sur nature.

SUR LA TABLETTE, DANS LE FOND.

Une grande quantité de cornes, de plantes marines, de plâtres moulés sur nature, et beaucoup d'autres raretés.
Une statue représentant l'Amour.
Un mousqueton; un pistolet.
Un bouclier en fer, orné de figures par *Quintin le Maréchal*, morceau rare.
Un flacon à l'ancienne mode.
Un flacon turc.
Un tiroir rempli de médailles.
Un bouclier tressé.
Deux figures complétement nues.
Le masque du prince Maurice, moulé sur sa figure, après sa mort.
Un lion et un taureau, modelés d'après nature.
Plusieurs cannes.
Une arbalète.

VOLUMES DE DESSINS ET D'ESTAMPES.

Un volume rempli d'esquisses, par *Rembrandt*.
Un volume contenant des gravures sur bois, par *Lucas de Leyden*.

Un volume contenant des gravures sur bois, par *Was.*
Un volume contenant des gravures sur cuivre, par *Vanni, Baroche* et autres.
Un volume contenant des gravures sur cuivre, d'après *Raphaël.*
Un bois de lit doré, sculpté par *Verhulst.*
Un volume contenant des gravures sur cuivre, par *Lucas de Leyden*, tant doubles que simples.
Un volume contenant des dessins des plus grands maîtres de toutes les écoles.
L'œuvre précieux *d'André Mantegna.*
Un gros volume rempli de dessins et d'estampes de quantité de maîtres.
Un gros volume contenant des dessins et des estampes de différents maîtres.
Un gros volume rempli de miniatures curieuses, accompagnées d'estampes sur bois et sur cuivre de toute espèce.
Un gros volume rempli d'estampes, par le vieux *Breughel.*
Un gros volume contenant des estampes, d'après *Raphaël.*
Un gros volume contenant des estampes très-précieuses, d'après le même.
Un gros volume rempli d'estampes, par *Antoine Tempesta.*
Un gros volume contenant des estampes sur cuivre et sur bois, par *Lucas Cranach.*
Un gros volume contenant des estampes, par *Annibal, Augustin* et *Louis Carrache, le Guide* et *l'Espagnolet.*
Un gros volume contenant des figures gravées au burin et à l'eau-forte, par *Antoine Tempesta.*
Un gros volume, par le même.
Un gros volume, par *Rembrandt.*
Un gros volume rempli d'estampes gravées par *Goltzius* et *Muller*, et représentant des portraits.
Un gros volume contenant des estampes, d'après *Raphaël d'Urbin*, épreuves de choix.
Un gros volume contenant des dessins d'*Adrien Brouwer.*
Un très-gros volume contenant l'*Œuvre du Titien.*
Plusieurs petits vases et verres de Venise.
Un vieux volume contenant un certain nombre d'esquisses, par *Rembrandt.*
Un vieux volume.
Un gros volume rempli d'esquisses, par *Rembrandt.*
Encore un vieux volume, vide.
Un tric-trac
Une très-vieille chaise.
Une jatte chinoise remplie de minéraux.
Un amas de corail brut.
Un volume rempli de statues gravées sur cuivre.
Un volume contenant l'*Œuvre de Heemskerck.*
Un volume contenant des portraits de Van-Dyck, de Rubens, et de divers autres maîtres anciens.
Un volume contenant des paysages de différents maîtres.
Un volume contenant l'*Œuvre de Michel-Ange.*
Deux petites mannes.
Un volume contenant les Amours des Dieux, par *Raphaël, Maître Roux, Annibal Carrache* et *Jules Bonasone.*
Un volume rempli de paysages, par différents fameux maîtres.
Un volume contenant des vues de Turquie et d'autres sujets représentant des scènes de la vie turque, par *Melchior Lorch* et *Henri van Aelst.*
Une petite manne des Indes orientales contenant diverses estampes de *Rembrandt, Hollar, Koeck* et autres.
Un volume relié en cuir noir et contenant les plus belles esquisses de *Rembrandt.*
Un carton rempli d'estampes de *Martin Schoengauer*, de *Holbein*, de *Hans Brosamer* et d'*Israël van Meckenen.*
Un volume rempli de dessins faits par *Rembrandt*, et représentant des hommes et des femmes nus.
Un volume rempli de dessins représentant des monuments et des vues de Rome, par les plus grands maîtres.
Une manne chinoise remplie de têtes moulées.
Un livre d'études, vide.
Un livre d'études, comme le précédent.
Un volume rempli de paysages dessinés d'après nature, par *Rembrandt.*
Un volume contenant des estampes, d'après *Rubens* et *Jacques Jordaens.*
Un volume rempli de portraits, par *Mierevelt, le Titien* et autres.
Une petite manne chinoise.
Une petite manne remplie d'estampes représentant des monuments d'architecture.
Une petite manne remplie de dessins faits par *Rembrandt;* ils représentent des animaux dessinés d'après nature.
Une petite manne remplie d'estampes de *Franc-Flore*, de *Buitenweg*, de *Goltzius* et d'*Abraham Bloemaert.*
Un lot (paquet) de dessins, par *Rembrandt.*
Cinq volumes in-4°, remplis de dessins, par *Rembrandt.*
Un volume représentant des monuments d'architecture.
Médée, tragédie, par Jean Six.
Un recueil d'estampes, par *Jacques Callot.*
Un volume en parchemin rempli de paysages, dessinés d'après nature, par *Rembrandt.*
Un volume rempli de figures esquissées, par *Rembrandt.*

Un volume, par *Rembrandt*.
Une petite boîte à compartiments de bois.
Un petit volume rempli de vues, dessinées par *Rembrandt*.
Un petit volume rempli d'excellentes écritures.
Un petit volume rempli de statues, dessinées d'après nature, par *Rembrandt*.
Un petit volume, par *Rembrandt*.
Un petit volume rempli de croquis, dessinés à la plume, par *Pierre Lastman*.
Un petit volume rempli de croquis, dessinés à la sanguine, par le même.
Un petit volume rempli d'esquisses, dessinées à la plume, par *Rembrandt*.
Un petit volume, par *Rembrandt*.
Un petit volume, comme le précédent.
Un petit volume, par le même.
Un petit volume, par le même.
Un petit volume contenant des vues du Tyrol, dessinées d'après nature, par *Roeland Savery*.
Un petit volume rempli de dessins, par différents grands maîtres.
Un volume in-4° rempli d'esquisses, par *Rembrandt*.
Le Livre des Proportions, par *Albert Dürer*, illustré de gravures sur bois.
Encore un volume contenant l'œuvre de *Jean Lievensz* et celui de *Ferdinand Bol*.
Quelques lots de croquis, tant par *Rembrandt* que par d'autres.
Une certaine quantité de papier du plus grand format.
Un carton rempli d'estampes, gravées par *Van Vliet*, d'après les tableaux de *Rembrandt*.
Un paravent recouvert de drap.
Un hausse-col en fer.
Un tiroir contenant un oiseau de paradis et six éventails.
15 volumes de divers formats.
Un livre en haut allemand, illustré de figures militaires.
Un livre illustré de figures gravées sur bois.
Un Flavius-Josephus, en haut allemand, illustré de figures, par *Tobias Stimmer*.
Une ancienne Bible.
Une écritoire en marbre.
Le masque en plâtre du prince Maurice.

DANS L'ANTICHAMBRE DU CABINET.

Un Joseph, par *Aertje van Leyden*.
Trois estampes encadrées.
La Salutation de la Vierge.
Un petit Paysage, d'après nature, par *Rembrandt*.
Un petit Paysage, par *Hercule Seghers*.
La Descente de Croix, par *Rembrandt*.
Une Tête, d'après nature.
Une Tête de mort, retouchée par *Rembrandt*.
Un Bain de Diane, par *Adam van Vianen*, plâtre.
Une Académie, par *Rembrandt*.
Trois petits Chiens, d'après nature, par *Titus van Ryn*.
Un volume peint, par le même.
Une tête de Vierge, par le même.
Un Clair de Lune, retouché par *Rembrandt*.
Une copie d'après la Flagellation de Jésus, par *Rembrandt*.
Une Femme nue, peinte d'après nature, par *Rembrandt*.
Un Paysage ébauché, d'après nature, par le même.
Un petit tableau, par le jeune *Hals*.
Un Poisson, d'après nature.
Un bassin en plâtre, orné de figures nues, par *Adam van Vianen*.
Un vieux bahut.
Quatre chaises avec des coussins de cuir noir.
Une table.

DANS LE PETIT ATELIER.

Première Case.

Trente-trois pièces, vieux mousquets et instruments à vent.

Deuxième Case.

Soixante pièces, mousquets, flèches, dards, carquois et arcs des Indes.

Troisième Case.

Treize pièces, bambous et flûtes.

Même Case.

Treize pièces, flèches, arcs, boucliers, etc.

Quatrième Case.

Une grande quantité de mains et de têtes, moulées sur nature, ainsi qu'une harpe et un arc turc.

Cinquième Case.

Dix-sept mains et bras, moulés sur nature.
Un certain nombre de bois de cerf.
Quatre arbalètes à jalet et à ressort.
Cinq vieux chapeaux et boucliers.

Neuf calebasses et bouteilles.
Deux portraits modelés, représentant *Hans Sebald Beham* et sa femme.
Un plâtre moulé sur l'antique.
La statue de l'empereur Agrippa.
La statue de l'empereur Marc-Aurèle.
Une tête de Jésus-Christ.
Une tête de Satyre.
Une Sibylle antique.
Un Laocoon antique.
Une grande plante marine.
Un Vitellius.
Un Sénèque.
Trois à quatre têtes de femmes antiques.
Quatre autres têtes.
Une petite pièce d'artillerie en métal.
Une certaine quantité de vieux chiffons de diverses couleurs.
Sept instruments à cordes.
Deux petites peintures, par *Rembrandt*.

DANS LE GRAND ATELIER.

Vingt pièces, hallebardes, épées et éventails des Indes.
Un habit d'homme et un habit de femme des Indes.
Un casque de géant.
Cinq cuirasses.
Une trompette en bois.
Deux Mores, peints par *Rembrandt*.
Un Enfant, par *Michel-Ange*.

SUR L'APPENTIS DE PEINTURE (*Schilderloos*).

Une peau de lion et une peau de lionne, ainsi que deux justaucorps de couleurs variées.

Un grand morceau représentant Danaé.
Un Pitoor (un oiseau), d'après nature, par *Rembrandt*.

DANS LE PETIT CABINET.

Dix tableaux, tant petits que grands, par *Rembrandt*.
Un bois de lit.

DANS LA PETITE CUISINE.

Un pot à l'eau en étain.
Plusieurs pots et poêles à frire.
Une petite table.
Un buffet (*een schafftery*).
Quelques vieilles chaises.
Deux coussins.

DANS LE COULOIR.

Neuf tasses blanches.
Deux plats de terre.

DU LINGE QU'ON DIT ÊTRE CHEZ LE BLANCHISSEUR.

Trois chemises d'homme
Six mouchoirs de poche.
Douze serviettes.
Trois nappes.
Quelques collets et manchettes.

Fait et inventorié les 25 et 26 juillet 1656

(Extrait du Registre des Inventaires de l'an 1656, déposé à la Chambre des Insolvables de la ville d'Amsterdam.)

En lisant ce curieux et triste inventaire, on se demande tout d'abord comment il a pu se faire que Rembrandt n'ait pas trouvé un seul ami pour l'assister. Nous avions dû croire pour la justification de ceux que ce grand peintre honora de son amitié, que dans ces années malheureuses où la Hollande était désolée par la guerre étrangère et par les troubles intérieurs, la gêne fut universelle. Les historiens racontent en effet qu'il y avait alors deux ou trois mille maisons inhabitées dans la ville d'Amsterdam. Mais les documents récemment découverts par M. Scheltema, archiviste de cette ville, ont jeté une vive lumière sur ce point. De ces documents il résulte que Rembrandt s'est marié deux fois. Or, aux termes du testament de Saskia Uylenburg, sa première femme, il devait avoir la jouissance de tous les biens

qu'elle laisserait (et ces biens étaient considérables) pour le cas où il ne se marierait point. Dans le cas contraire, leur fils unique, Titus Van Ryn, devait hériter de tout. Saskia Uylenburg étant morte en 1642, Rembrandt se remaria, suivant toute apparence en 1656, et fut par cela même obligé de rendre des comptes à son fils Titus, et comme ce fils était mineur, l'affaire fut naturellement poursuivie par un subrogé-tuteur; mais Rembrandt était alors insolvable. Depuis quatorze ans que sa femme était morte, le désordre s'était mis dans ses affaires : un fils à élever, un atelier de trente élèves à conduire, c'était plus qu'il n'en fallait pour un homme que devaient absorber les créations journalières de son génie. Ajoutez à cela que sa passion pour les objets d'art n'avait plus connu de frein. Un de ses disciples, Samuel Hoogstraten, raconte qu'il lui vit un jour pousser en vente publique jusqu'à 80 florins, une petite estampe de Lucas de Leyde. Il était donc ruiné en 1656, ruiné en ce sens que toute sa fortune était représentée par des objets d'art qui, à cette époque de crise pour la Hollande, venaient de subir une dépréciation énorme. Rembrandt donc fut exproprié par autorité de justice, et le fut avec toutes les rigueurs de la légalité. Mais ses biens une fois mis en vente, ses créanciers se présentèrent, celui-ci avec son hypothèque, celui-là avec son compte, et ainsi tout s'explique, sans qu'il faille accuser d'aucune dureté les amis de Rembrandt, et en particulier les bourgmestres Corneille Witzen et Jean Six.

Mise aux enchères en 1656, la maison de Rembrandt n'eût pas trouvé un seul acquéreur; la vente fut, en conséquence, ajournée à l'année 1660. Quant aux objets d'art, meubles et effets mobiliers dont l'état précède, les procès-verbaux de la Chambre des notaires de 1657 nous apprennent que, le 14 novembre de la même année, MM. les commissaires ont autorisé Jacob Haaring, concierge, à procéder à la vente de ces biens. Qui croirait que la totalité d'une aussi merveilleuse collection pour laquelle Rembrandt avait dû dépenser des sommes si considérables, et qui aujourd'hui représenterait près d'un million, ne produisit dans ces temps désastreux que 4,964 florins 4 stuivers! même en y comprenant les dessins et estampes qui furent vendus séparément, un an plus tard, comme nous le verrons ci-après. Il y avait à peine là de quoi satisfaire tous les créanciers. Le premier qui se présenta fut le bourgmestre Corneille Witsen, à qui Rembrandt avait emprunté, en 1653, la somme de 4,180 florins, ainsi qu'il résulte de la pièce suivante :

Extrait du quatorzième registre des minutes déposées à la Chambre des Insolvables de la ville d'Amsterdam.

Les commissaires autorisent le secrétaire de la ville d'Amsterdam à payer à l'honorable M. Corneille Witzen, bourguemestre de cette ville, la somme de 4,180 florins, à prélever sur le produit de la vente des biens saisis de Rembrandt Van Ryn, en payement de pareille somme due audit bourguemestre par ledit Rembrandt, fils d'Harmen, peintre.

Fait le 30 janvier 1658.

Franz Bruyningh.

1658.

Cette somme fut en effet payée, comme le prouve la quittance qui suit :

Je soussigné reconnais avoir reçu de la Chambre des Insolvables, le 22 février 1658, la somme ci-dessus mentionnée de 4,180 florins, suivant mon inscription au registre des hypothèques.

C. Witzen.

D'après le résultat de la vente, une somme de 32 florins 5 stuivers restait due à Pierre de La Tombe pour sa part dans la propriété de deux peintures qu'il possédait de moitié avec Rembrandt, l'une représentant *un homme riche,* par Palme le Vieux, l'autre *la Samaritaine*, par Giorgion, et qui figurent dans l'inventaire. Cette somme lui fut payée ainsi que le constatent les pièces que voici :

Les commissaires de la Chambre des Insolvables sont requis de payer à Jacob (Pierre?) de La Tombe la somme de 32 florins 5 stuivers, à prendre sur le produit de la vente des biens saisis de Rembrandt Van Ryn.

Fait à Amsterdam le 18 décembre 1658.

S.-V. Loon.

Je soussigné reconnais avoir reçu des commissaires ci-dessus mentionnés la somme susdite de 32 florins 5 stuivers.

Fait le 18 décembre 1658.

Pieter de La Tombe.

Vient ensuite le compte de Bernt Jansen Scheurman, qui nous donne les dépenses faites par Rembrandt dans la maison dudit Scheurman, chez lequel il était logé durant le temps de son expropriation. Bien que ce compte eût été présenté à la Chambre des Insolvables en 1656, il n'était pas encore payé en 1660. Dans cet intervalle, Bernt Jansen Scheurman étant mort, sa veuve réclama le paiement du compte, qui lui fut alloué et dont elle donna une quittance qu'elle signa d'une croix, faute de savoir écrire [1].

Il paraît que les dessins et estampes de Rembrandt ne furent pas compris dans la vente du mois de novembre 1657, car un acte du 24 septembre 1658 nous fait connaître que les commissaires ont autorisé Adrien Hendricxen à procéder à la vente de ces dessins et estampes (*papieren kunst*) [2].

Pour ce qui est de la maison de Rembrandt, elle fut vendue seulement en 1660, et produisit la somme de 6,713 florins 3 stuivers, ce qui, joint à la somme de 4,964 florins 4 stuivers, faisait un total de 11,677 florins 7 stuivers. Les créanciers et les frais payés, il resta une somme de 6,952 florins 9 stuivers, qui fut comptée à Titus Van Ryn, fils de Rembrandt, comme nous le verrons dans le cours de cet ouvrage.

1. Voyez le livre publié en 1834 par M. Nieuwenhuys sous le titre : *A Revieuw of the lives and works, of some of the most eminent painters, with remarks on the opinions and statements of former writers.* London, 1834.

2 Voyez J. Immerzeel, junior : *Lofrede op Rembrandt, Te Amsterdam by den Schryver*, 1841.

TABLE

DES

NOTICES ET DES PLANCHES

HIEROLOGIE

ANCIEN ET NOUVEAU TESTAMENT

SUITE DE LA HIÉROLOGIE.

	NUMÉROS de notre CATALOGUE.	NUMÉROS de BARTSCH	NUMÉROS de CLAUSSIN	NUMÉROS de WILSON
Jésus au Jardin des Oliviers.	51	75	79	79
Jésus-Christ présenté au peuple, *pièce en largeur.* (Double format).	52	76	80	80
Ecce homo, *pièce en hauteur.* (Double format.).	53	77	82	82
Les Trois Croix. (Double format.).	54	78	81	81
La grande Descente de croix. (Double format.).	57	81	83	83-84
La Descente de croix au flambeau.	59	83	87	88
La Vierge de douleur.	60	85	89	90
Jésus mis au tombeau.	62	86	90	91
Les Pèlerins d'Émaüs (en petite dimension), pièce dite *les Petits Pèlerins d'Émaus*.	63	88	92	93
Jésus apparaissant à ses disciples.	65	89	93	94
Saint Pierre guérissant le paralytique (*morceau ébauché*).	66	95	98	99
La Mort de la Vierge. (Double format.).	71	99	102	104
Saint Jérôme écrivant, pièce dite *Saint Jérôme au tronc d'arbre*.	75	103	106	108
Saint Jérôme, pièce dite *Saint Jérôme dans le goût d'Albert Durer*. (Double format.).	76	104	107	109
Saint Jérôme en méditation, pièce improprement appelée *Vieillard homme de lettres*.	78	149	146	147
Saint Jérôme, *pièce en hauteur.* (Double format).	79	106	109	111
Saint François à genoux.	80	107	110	112

FICTIONS ET FANTAISIES

Le Tombeau allégorique.	82	110	112	114
La Médée, ou le Mariage de Jason et de Créuse. (*Le Texte porte par erreur le n° 64.*).	84	112	114	116
La petite Bohémienne espagnole.	85	120	122	124
Le docteur Faustus.	86	270	267	272
La grande Chasse aux lions.	88	114	116	118
Aveugle jouant du violon.	93	138	137	138
Le Charlatan..	94	129	130	132
Le Vendeur de Mort-aux-Rats.	95	121	123	125
La Femme aux oignons.	104	134	134	supprimé
Polonais portant sabre et bâton.	117	141	140	140
Deux Figures vénitiennes.	118	154	151	151
Le Patineur.	120	156	153	153
Griffonnements gravés en divers sens de la planche, pièce dite *Griffonnement aux deux femmes couchées*.	121	369	359	363

GUEUX

Paysan déguenillé, les mains derrière le dos.	138	172	169	169
Le Lépreux, pièce dite *Lazarus Klap*.	139	171	168	168
Gueux malade et gueuse	147	185	182	182
Gueux griffonnés.	148	182	179	179
Mendiants à la porte d'une maison.	149	176	173	173



2

ABRAHAM RECEVANT LES ANGES

Les trois Anges sont assis à table. Celui qui est au milieu, caractérisé comme étant Dieu lui-même, est un vieillard à barbe vénérable. Il tient dans sa main droite une coupe, et de l'autre fait un geste indiquant qu'il adresse la parole à Abraham. Ce patriarche est placé tout à la droite de l'estampe. Il s'incline respectueusement, en tenant à la main une aiguière, et semble s'être fait le serviteur de ses hôtes. Un des Anges est assis sur la table, au coin gauche de l'estampe. On voit dans le haut de la gauche, à travers une porte à moitié ouverte, Sara qui, en écoutant ce que disent les Anges, paraît sourire de ce que l'un d'entre eux annonce à Abraham. Un jeune garçon, vu par le dos, et appuyé contre une avance en pierre, à côté de la porte de la maison, tire avec un arc dans le bois que l'on aperçoit dans le fond à droite. Le nom de Rembrandt et l'année 1656, faiblement gravés, se distinguent avec quelque peine au bas de la gauche de l'estampe.

Les belles épreuves de ce morceau, tirées avec les barbes, ont en plusieurs endroits de la manière noire qui produit un effet piquant, et sont alors fort recherchées, surtout quand elles sont tirées sur papier du Japon.

Hauteur, 0,162; largeur, 0,130.

BARTSCH, 29. CLAUSSIN, 35. WILSON, 36.

Les amateurs s'apercevront que nous donnons, de cette belle estampe, une description bien différente de celles qu'en ont données Gersaint, Daulby, Adam Bartsch, de Claussin et Wilson; mais nous avons de bonnes raisons pour croire que ces iconographes se sont tous trompés au moins sur un point, et que nous avons trouvé la meilleure interprétation de ce morceau. Jusqu'ici on avait cru que la figure du vieillard vénérable qui est assis entre les deux anges, et tient une coupe à la main, était celle d'Abraham; mais pour nous, ce vieillard représente l'Éternel qui, d'après la Genèse, était un des trois anges qui visitèrent le patriarche. Et en effet, nous lisons :

« Puis l'Éternel lui apparut dans les plaines de Mamré, comme il était assis à la porte de sa tente, pendant la chaleur du jour. » — « Car levant les yeux, il regarda, et voici, trois hommes parurent devant lui, et les ayant aperçus, il courut au-devant d'eux de la porte de sa tente et se prosterna en terre. »

« ... Et l'*un d'entre eux* dit : Je ne manquerai pas de retourner vers toi en ce

même temps où nous sommes, et voici, Sara ta femme aura un fils. — Et Sara l'écoutait à la porte de la tente qui était derrière lui. Or, Abraham et Sara étaient vieux et fort avancés en âge... Et Sara rit en soi-même, et dit : Étant vieille, et mon seigneur étant fort âgé, aurai-je cette satisfaction?

« Et l'Éternel dit à Abraham : Pourquoi Sara a-t-elle ri, en disant : Serait-il vrai que j'aurais un enfant, étant vieille comme je suis? »

On voit donc que l'un des trois visiteurs est l'Éternel et que Rembrandt a dû le placer, comme il l'a fait, entre les deux anges, en lui donnant le geste de la parole, et le représenter par la majestueuse figure qui préside à ce banquet biblique. Abraham, c'est le vieillard à barbe blanche qui se tient au bout de la table, dans l'humble posture d'un serviteur qui, à l'arrivée de ses hôtes, s'était prosterné en terre. Une semblable attitude ne peut convenir qu'à celui qui fait les honneurs de sa maison aux envoyés de Dieu, et à Dieu lui-même. Il entrait dans le devoir et dans les habitudes de l'hospitalité antique que le chef de famille qui recevait des étrangers, les servît en personne. « Ensuite il prit du beurre et du lait, dit la Bible, et le veau qu'on avait apprêté et le mit devant eux, et *il se tint auprès d'eux* sous l'arbre, et ils mangèrent. »

Plus on examine l'œuvre de Rembrandt, plus on trouve ce grand peintre pénétré de son sujet, attentif à n'y rien mettre d'inutile et à n'y pas trop mêler sa fantaisie quand il interprète les livres saints. Chacun ici est à sa place, et la composition du maître peut être mise en regard du texte de l'Écriture. La vieille servante d'Abraham se tient modestement derrière la porte de la maison, écoutant ce que disent les hôtes augustes de son maître et souriant aux paroles de l'Éternel. Le vieux patriarche s'incline comme un homme qui se résigne à croire, par un respect aveugle pour le Très-Haut, à une prédiction qui le trouverait incrédule si elle lui venait d'une bouche humaine. Quant à l'enfant qu'on voit tirer de l'arc sur le seuil de la maison, c'est Ismaël, c'est le fils d'Agar, qui sera chassé avec sa mère quand les prédictions du Seigneur se seront accomplies, c'est-à-dire quand Sara aura enfanté Isaac. En dessinant cette figure si naïve, si vraie, si pittoresque et venue si à propos pour faire pyramider la composition, Rembrandt se borne à traduire ce verset de la Genèse : « Et Dieu fut avec l'enfant, qui devint grand et demeura au désert, et fut tireur d'arc. »



3

AGAR RENVOYÉE PAR ABRAHAM

On voit Abraham en face au milieu de la planche, le pied droit sur la première marche de la porte de la maison, prêt à y remonter. Ismaël est à côté de lui sur la droite de l'estampe, et n'est vu que par derrière. Plus loin, du même côté, on aperçoit Agar tournée vers la droite, qui s'en va en pleurant et qui essuie ses yeux. A gauche on distingue à une fenêtre la vieille Sara, qui paraît satisfaite du renvoi d'Agar. Un petit enfant, sans doute Isaac, est sur la porte d'où sort un chien. On lit tout au haut de la droite : *Rembrandt*, et au-dessous *f.* 1637.

Ce morceau est gravé d'une pointe fort délicate. Les belles épreuves en sont très-rares. Dans ces épreuves les bords de la planche sont un peu raboteux, et aux toutes premières il y a des barbes en quelques endroits, notamment aux yeux de Sara et à ceux d'Abraham ; ces barbes y forment des taches noires qui cachent la finesse de l'expression.

Hauteur, 0,126 Largeur, 0,097.

BARTSCH, 30. CLAUSSIN, 37. WILSON, 37.

« Et Sara dit à Abraham : Chasse cette servante et son fils, car le fils de cette servante n'héritera point avec mon fils, avec Isaac.

« Mais Dieu dit à Abraham : N'aie point de chagrin au sujet de l'enfant ni de ta servante, dans toutes les choses que Sara te dira, acquiesce à sa parole, car en Isaac te sera appelée semence. Et toutefois, je ferai aussi devenir le fils de ta servante une nation.

« Puis Abraham se leva de bon matin et prit du pain et une bouteille d'eau et il les donna à Agar en les mettant sur son épaule. Il lui donna aussi l'enfant et la renvoya. Elle se mit en chemin et fut errante au désert de Béer-Sebah. »

Toutes les qualités de Rembrandt se trouvent réunies dans cette estampe, à un très-haut degré : beauté de l'expression, ordonnance, finesse et richesse de travail, clair-obscur. Le vieux patriarche en renvoyant sa plus jeune femme, paraît honteux de sa propre conduite et secrètement ému d'un reste de compassion pour la mère d'Ismaël, qui s'éloigne en pleurant. Elle porte à sa ceinture une gourde qui sera bientôt vide, et qu'elle ne pourra plus remplir aux sources taries du désert. Pour ne pas diviser l'intérêt, le peintre a retourné la figure d'Ismaël. La joie que fait éprouver ce départ à la vieille Saraa est exprimée avec génie, on peut le dire, et en quelques traits

de la pointe la plus fine, la plus spirituelle, ou plutôt la mieux guidée par le sentiment des choses humaines. Il n'est pas jusqu'au chien du logis, hésitant à suivre Agar ou à demeurer avec Abraham, qui ne figure utilement dans ce drame biblique. Que sait-on? la vue d'un banc de pierre, les aboiements d'un chien connu, tout peut contribuer à l'attendrissement d'une femme qui est obligée de quitter sa maison, *linquenda domus*. Charmant détail, bien à sa place et qui n'a pas plus d'importance qu'il ne faut! En regardant bien, on aperçoit aussi à la porte une figure d'enfant : c'est Isaac. Le peintre graveur a laissé dans l'ombre ce petit enfant qui est pourtant la cause des malheurs d'Agar, mais qu'il suffisait de laisser entrevoir à peine, afin de ne pas nuire à l'unité d'une scène si bien conçue, si profondément et si humainement sentie.

On a longtemps attribué à Rembrandt, et mis dans son œuvre, deux autres pièces extrêmement rares, représentant, l'une et l'autre, ce même sujet d'Agar renvoyée par Abraham. Gersaint ne les avait point données, mais elles sont décrites dans le Supplément de Pierre Yver et dans le Catalogue de Bartsch. Or, ces deux pièces ne portent point le caractère du maître, et il est surprenant que Bartsch n'ait pas même élevé un doute à cet égard. Depuis, les connaisseurs se sont accordés à rejeter de l'œuvre de Rembrandt les estampes dont nous parlons. Aussi Claussin et Wilson les ont-ils rangées, le premier au nombre des pièces douteuses, le second parmi celles qu'il faut sans aucune hésitation attribuer à quelqu'un des élèves ou des imitateurs de Rembrandt.



Gide et J.Baudry,Editeurs Photog par Bisson fr imp,Lemercier Paris

6

LE SACRIFICE D'ABRAHAM

Le patriarche est placé au milieu de l'estampe et dirigé un peu vers la gauche. Il tient d'une main le couteau du sacrifice, et de l'autre il cache les yeux de son fils Isaac, qui est à genoux devant lui et dirigé vers la droite. L'ange vient par derrière et saisit les deux bras du père. Au pied de l'autel du sacrifice, est un vase destiné à recevoir le sang de la victime. Sur la gauche, on remarque un turban et quelques draperies; sur la droite, plus bas que la figure d'Abraham, on voit ses serviteurs qui l'attendent avec un âne chargé. Dans le lointain, on distingue deux voyageurs qui descendent la montagne. Sous l'aile droite de l'ange, on aperçoit un bélier. Au bas de la droite, on lit : *Rembrandt f.* 1655. Le *d* étant écrit à rebours, a la forme d'un 6.

Ce morceau peut servir de pendant à celui qui représente Abraham recevant les anges. Il est gravé d'une pointe libre et spirituelle, et la manière noire y produit un bel effet dans les épreuves tirées de la planche non ébarbée.

Hauteur, 0,157. Largeur, 0,132

BARTSCH, 35. CLAUSSIN, 36. WILSON, 39.

« Puis Abraham avançant sa main se saisit du couteau pour égorger son fils; mais l'ange de l'Éternel lui cria des cieux, en disant : Abraham, Abraham! Il répondit : Me voici.

« Et il lui dit : Ne mets point ta main sur l'enfant, et ne lui fais rien, car maintenant j'ai connu que tu crains Dieu, puisque tu n'as point épargné pour moi ton fils, ton unique. »

De tous les sujets de la Bible, il n'en est guère que les peintres de tous les pays aient traité plus souvent que le sacrifice d'Abraham. Il n'en est guère non plus qui demandent plus d'art, plus de sentiment. Il faut du génie pour exprimer l'action et surtout l'émotion d'un vieillard qui est sur le point d'égorger lui-même son fils, parce que Dieu le lui ordonne. Or je ne sache pas que personne, même parmi les plus fiers maîtres de l'Italie, ait mieux compris cette scène étonnante. Ici, la résignation de l'enfant est touchante. Il tend le cou à son père avec la confiance et la douceur d'un agneau. Le vieux patriarche, bien que résolu à plonger le couteau du sacrificateur dans le sang de son fils, a eu la précaution de lui fermer les yeux, pour lui épargner au moins la vue de l'instrument de mort. La figure de l'ange, dont les ailes planent sur

le tableau, est une de celles dans lesquelles Rembrandt a rencontré involontairement et sans le savoir le plus grand style; mais fidèle à son intuition, toujours si juste, des choses du cœur, le peintre n'a pas dessiné, comme tant d'autres, un ange qui se contente de montrer le ciel et d'arrêter par un cri le coup mortel que va frapper le vieux père; il a représenté le messager de Dieu saisissant de ses deux mains les deux bras du patriarche, de telle sorte qu'en voyant le commencement de la tragédie, nous soyons bien rassurés sur le dénouement.

En regardant de près cette belle estampe, où l'on ne voit d'abord que les figures principales, nous y avons aperçu le bélier qui est retenu à un buisson par ses cornes. Ce bélier a échappé à Bartsch, et il n'est cependant pas sans importance, car il fait prévoir le dernier acte d'un drame auguste et barbare. « Et Abraham alla prendre le bélier et l'offrit en holocauste au lieu de son fils. » Rembrandt a toujours lu les livres saints avec une attention profonde; il sait la Bible comme on la sait dans les pays protestants. Aussi n'omet-il rien de ce qui peut compléter sa traduction de la Genèse : ni les serviteurs qui attendent, au bas de la montagne, que l'holocauste soit accompli, ni l'âne qui a porté le bagage de cette horrible expédition, ni les voyageurs qu'on aperçoit cheminant, au loin, sur un autre versant de la montagne du sacrifice.



8

QUATRE SUJETS POUR UN LIVRE ESPAGNOL

Ces quatre pièces ont été gravées sur une même planche qui porte 281 millimètres de haut, y compris les marges du haut et du bas qui sont vides, sur 155 millimètres de large; mais la planche a été coupée en quatre morceaux presque aussitôt après avoir été terminée, et les rares épreuves que Rembrandt en a tirées avant de couper la planche, ont été coupées pour la plupart elles-mêmes. C'est ce qui a fait juger convenable de décrire séparément chacun des quatre sujets.

Le premier sujet, en commençant par le bas de la gauche, représente *l'Échelle de Jacob.* On voit, au haut de l'estampe, dans une espèce de gloire, quatre anges qui montent et descendent les degrés d'une grande échelle. A travers les bâtons de cette échelle paraît Jacob, couché sur le dos, et ayant la tête appuyée sur son bras gauche. Tout le bas de la gravure est fortement ombré. On lit à gauche, dans la petite marge du bas, *Rembrandt f.* 1655.

Hauteur, 0,105; Largeur, 0,069.

Il y a trois états de ce morceau :

Premier état. C'est un coupon d'une grande épreuve tirée de la planche entière qui contenait les quatre sujets réunis. Ces premières épreuves sont si fort chargées de manière noire, que l'on n'y distingue ni le bas de l'échelle, ni la figure de Jacob.

Deuxième état. La planche est coupée, et on peut le reconnaître à l'empreinte des quatre bords de la planche, ou, si l'on veut, à la présence des quatre *témoins* — on appelle ainsi la trace que laisse le bord de la planche sur le papier après l'impression — au lieu que dans les premières épreuves ces témoins n'existent que sur deux côtés, à savoir : sur le bord gauche et sur celui d'en bas. Dans ce second état, on ne distingue que les deux montants de l'échelle.

Troisième état. On distingue les degrés de l'échelle allant d'un montant à l'autre. Le noir n'est plus aussi velouté et l'effet de l'estampe est appauvri [1].

Le second sujet est *le Combat de David contre Goliath.* David est placé tout à

1. Bartsch relève avec raison l'erreur que P. Yver a commise dans son *supplément*, en regardant comme première épreuve celle qui est éclairée dans toutes les parties, parce qu'elle est justement une des dernières, c'est-à-dire tirée de la planche lorsqu'elle était déjà usée.

la droite de l'estampe, et Goliath à gauche. Celui-ci porte une cuirasse, un casque, un sabre, et tient un bouclier de la main droite. Il est penché comme un homme qui va tomber. David vient de lancer sa fronde. On lit à gauche, dans la petite marge du bas, *Rembrandt f.* 1655.

Hauteur, 0,105. Largeur, 0,074.

Il y a deux épreuves de ce morceau :

La première est un coupon d'une grande épreuve tirée de la planche entière. On la distingue à l'absence des contre-tailles sur le bouclier de Goliath, ce qui est plus facile à constater que le plus ou moins de hâchures sur le visage de David, qui est l'unique différence indiquée par Claussin et Bartsch.

La seconde est tirée de la planche coupée. Le bouclier présente des contre-tailles données obliquement au burin.

Le troisième sujet est *la Statue de Nabuchodonosor*, c'est-à-dire la statue qui lui apparut dans le songe que Daniel interpréta.

Hauteur, 0,099. Largeur, 0,069.

Il en existe trois états :

Premier état. Coupon d'une grande épreuve tirée de la planche entière. Le tronc de la statue paraît en l'air et détaché de dessus les jambes qui tombent par terre du côté gauche. A la droite, dans le bas, on remarque différents traits faisant angles, comme des rayons.

Second état. C'est encore un coupon de l'épreuve tirée de la planche entière. Les jambes tiennent au tronc de la figure et ne sont brisées qu'au cou-de-pied. On voit à droite la moitié du globe terrestre, et la pierre qui, suivant l'Écriture, se détacha de la montagne, et, frappant la statue dans ses pieds de fer et d'argile, les mit en pièces. Il y a de plus au-dessus de la tête de la statue deux cintres marquant l'épaisseur d'une niche.

Troisième état. La planche est coupée; cette épreuve ne diffère de la seconde qu'en ce qu'il y a des noms de différents peuples gravés sur la figure, savoir : sur le bandeau du front, *Babel;* sur le haut du bras droit, *Persi;* sur le haut du gauche, *Medi;* sur le nombril, *Græci;* le long de la jambe droite, *Romani;* et enfin le long de la gauche, *Mahometani.*

Le quatrième sujet est *la Vision d'Ézéchiel.* Au haut de l'estampe brille une gloire au sein de laquelle on voit Dieu entouré d'anges qui l'adorent. Au bas sont les animaux qui apparurent au prophète dans sa vision. L'un d'eux se dresse sur ses pattes de derrière, et ouvre ses ailes toutes grandes. On lit à la gauche du bas, *Rembrandt f.* 1655.

Hauteur, 0,100. Largeur, 0,076.

Il n'y a en réalité qu'une épreuve de ce quatrième morceau; mais cette gravure est moins chargée de noir, moins veloutée, lorsqu'elle a été tirée de

la planche coupée que lorsqu'elle provient de la planche entière, ce qui se reconnaît d'ailleurs à l'absence de deux des quatre témoins de la planche.

Il résulte, de ces différentes remarques, que la planche entière présente elle-même deux états :

Premier état. Il se distingue à ce que la statue de Nabuchodonosor paraît brisée et tombante, comme nous l'avons dit plus haut.

Second état. La statue est rétablie sur ses jambes, et l'on remarque à droite un globe terrestre qui a été ajouté. Dans ce second état, l'échelle de Jacob et Jacob lui-même se détachent plus distinctement sur le fond noir du premier sujet.

BARTSCH, 36. CLAUSSIN, 40. WILSON, 40.

Ces quatre estampes de Rembrandt seraient inintelligibles si l'on ne savait qu'elles ont été faites pour orner le livre du juif Menasseh-ben-Israël, et si l'on ne se reportait à ce livre, d'ailleurs assez obscur lui-même, qui a pour titre : *Piedra gloriosa o da la estatua de Nebucadnezar, con muchas y diversas authoridades de la S. S. y antiguos sabios*, c'est-à-dire : Pierre glorieuse ou de la statue de Nabuchodonosor, avec plusieurs et diverses autorités de la Sainte Écriture et des savants anciens.

Mais d'abord pour comprendre ce livre et les quatre estampes de Rembrandt, il faut avoir sous les yeux le texte de l'Écriture à l'endroit du songe de Nabuchodonosor interprété par Daniel. « Tu contemplais, ô roi ! et voici une grande statue, et cette grande statue dont la splendeur était excellente était debout devant toi, et elle était terrible à voir.

« La tête de cette statue était d'un or très-fin, sa poitrine et ses bras étaient d'argent, son ventre et ses hanches étaient d'airain, ses jambes étaient de fer et ses pieds étaient en partie de fer et en partie de terre.

« Tu contemplais cela jusqu'à ce qu'une pierre fût coupée sans mains, laquelle frappa la statue en ses pieds de fer et de terre et les brisa.

« Alors furent brisés ensemble le fer, la terre, l'airain, l'argent et l'or, et ils devinrent comme la paille de l'aire d'été, que le vent transporte çà et là, et il ne fut plus trouvé aucun lieu pour eux; mais cette pierre qui avait frappé la statue devint une grande montagne, et remplit toute la terre. »

Le livre de Menasseh-ben-Israël est fait tout entier en l'honneur du peuple juif. L'auteur prétend faire tourner au profit de sa nation les prophéties de Daniel, particulièrement l'interprétation qu'il donna du songe de Nabuchodonosor. » Il n'est pas controversé, dit-il, que la statue de Nabuchodonosor est le symbole des quatre plus grandes monarchies ou des quatre empires les plus florissants qui devaient occuper le monde, savoir : les Babyloniens, les Perses, les Grecs et les Romains. On demandera peut-être si les empires des Assyriens, des Mèdes, des Parthes, des Scythes, des Tartares et des Chinois, ne furent pas également au

nombre des plus puissants, bien que Daniel n'en ait pas fait mention. On répond à cela de diverses manières, mais ce qui est certain, c'est que comme ni Daniel ni les Israélites n'ont connu d'autre puissance ou subi d'autre tyrannie que celle des Babyloniens qui d'abord les opprimèrent, puis des Perses, ensuite des Grecs, et en dernier lieu des Romains, Dieu ne révéla à Nabuchodonosor que ce qui touchait au peuple israélite et à son histoire particulière. »

Voici donc dans quel sens le juif portugais commente les versets du livre sacré :

Verset 39. « Mais après toi, il s'élèvera un autre royaume moindre que le tien. » Ces paroles se rapportent à l'empire des Perses, représenté dans le songe par l'argent, qui est, en effet, un métal de moindre valeur que l'or, « et ensuite un autre troisième royaume qui sera d'airain, lequel dominera sur toute la terre. » Le royaume désigné ici, c'est l'empire d'Alexandre et la Grèce dignement comparés au bronze, non pour la valeur, mais pour la renommée, car le bronze est le métal dont on fait les cloches, parce que c'est le plus retentissant des métaux. De même la plus retentissante des renommées fut celle d'Alexandre le Grand, dont la gloire se répandit en très-peu de temps dans le monde entier, et à qui des nations innombrables se soumirent spontanément, entraînées par le seul prestige de son nom [1].

Verset 40. « Puis il y aura un quatrième royaume fort comme du fer. » Ceci fait allusion au peuple romain, qui dompta toutes les nations, de même que le fer brise tous les métaux.

Des trois versets 41, 42, 43 du livre de Daniel, découlent ces trois propositions : 1° que la quatrième monarchie est symbolisée par les deux jambes de fer de la statue. Et de même que la poitrine et les bras signifient l'empire réuni des Perses et des Mèdes, de même les deux jambes de fer représentent un empire divisé en deux parties. Aussi est-il dit dans l'Écriture : « Le royaume sera divisé. » 2° Que les pieds et les doigts, les uns de fer, les autres de terre, signifient que cet empire sera divisé en dix États, dont les uns seront forts comme le fer, les autres faibles comme l'argile. 3° Que la monarchie des Romains se divisera en deux empires, celui d'Orient et celui d'Occident, l'un ayant son siége à Constantinople, l'autre en Germanie (ce qu'exprime aussi l'aigle à deux têtes qui figure dans les armoiries des empereurs).

Verset 44. « Et au temps de ces rois, le Dieu des cieux suscitera un royaume... » Cela veut dire que le Seigneur élèvera un royaume qui ne sera point sujet à périr comme ceux qui l'auront précédé, et qui ne se donnera point à d'autre, et cette cinquième monarchie sera celle du peuple d'Israël.

Verset 45. « Et selon que tu as vu que de la montagne une pierre a été coupée... » Cette pierre, c'est le Messie, et elle sortira d'une grande montagne sans être lancée par une main d'homme, et elle remplira toute la terre, parce que de

1. Este es el imperio de Alexandro, y Griegos, dignamente comparado al metal, o bronze, non en el valor y estima, mas en la fama, porque este metal, es el que suena mas que todos, y hace mayor roydo : y assi se hazen del, las campanas. Tal fue Alexandro magno, cuya fama en brevissimo tiempo sonò y se dilatò por todo el mundo. Y assi se le avassalaron infinitas naciones espontaneamente, movidas solo de su illustra gloria.

cette haute et sublime montagne, qui est la souveraine majesté de Dieu, selon ces paroles du Psalmiste : « qui s'élèvera sur la montagne du Seigneur? », sortira par un effet de sa divine providence, un Prince, le Messie, qui, sans avoir besoin d'employer les armes de guerre, ni les forces et industries humaines, conquerra et soumettra à son obéissance le monde entier. Et de même que les quatre monarchies furent temporaires, gouvernées par divers princes et composées de nations différentes, habitant différents territoires, Babyloniens, Perses, Grecs et Romains, de même la cinquième monarchie se composera de nations diverses et de divers territoires, et par conséquent du peuple d'Israël, qui possède la Judée par une donation de Dieu. Et de même aussi le Messie (c'est-à-dire la pierre) détruira toutes les autres monarchies avec leur empire temporel et terrestre. Et de la propre manière dont les Perses détruisirent les Babyloniens et conquirent leur territoire, dont les Grecs détruisirent les Perses, et les Romains les Grecs, ainsi le Messie et le peuple d'Israël, renfermés dans cette dernière monarchie (dans laquelle sont incorporées toutes les autres) seront les maîtres éternels de l'univers, selon l'infaillible interprétation de Daniel[1]. »

Il faut en convenir, depuis deux cents ans que ce livre a été imprimé, l'histoire du monde n'a pas démenti les prédictions de l'auteur juif. Et à voir le peuple d'Israël toujours grandir en influence, accroître indéfiniment ses richesses, poursuivre ses destinées à travers tant d'épreuves et après tant de mépris, devenir le protecteur des souverains qui autrefois le persécutèrent, enfin, nous disputer partout le premier rang et jusqu'à l'initiative des grandes entreprises de ce siècle, on serait tenté de croire à l'apparition prochaine de la cinquième monarchie et d'un Messie inévitable... Heureusement qu'aux jours de Menasseh-ben-Israël, les nations n'avaient pas encore appelé leurs Daniels à interpréter leurs songes, et qu'il n'est pas surprenant de voir se succéder tant de monarchies dans les rêves d'un monarque visionnaire.

1. Esta piedra pues saldra de un monte grande, sin ser arrojada por manos de hombre y sera el hinchimiento de toda la tierra porque de a quel excelso, y sublime monte que es la soberana magestad divina segun a quellas palabras del psalmista : *quien subira en el monte del señor?* saldra por su particular divina providencia, este Principe, el Messiah, el qual sin ser necessario usar de muchas armas belicas, fuerças y industrias humanas, conquistará y avassalará a obediencia, todo el mundo. Y como las 4 monarchias fueron temporales, de varios principes, differentes naciones, y varias tierras, Babilonios, Persas, Griegos y Romanos; se sigue, que tambien la quinta, será de varia nacion, y differentes tierras, y por el consigŭiente del pueblo de Ysrael, que posseyeron per divina donacion, Judea : y assi mismo, que el Messiah (que es la piedra) destruyra con dominio temporal, y terreno, todas las de mas monarchias. Y del proprio modo, que los Persas destruyeron los Babilonios, y conquistaron sus tierras : los Griegos, las de los Persas, los Romanos, las de los Griegos : assi el Messiah, y el pueblo de Ysrael, concluyendo en esta ultima (que en se tiene incorporada las de mas) seran señores del mundo, con temporal, terrestre y eterno dominio, segun esta infalible interpretacion de Daniel. *Piedra gloriosa, etc.*



9

JOSEPH RACONTANT SES SONGES

Un morceau très-bien gravé et très-fini, qui représente Joseph racontant ses songes à sa famille. Son père est assis dans un fauteuil placé à gauche; il a la main droite appuyée sur un de ses genoux et la gauche sur un des bras du fauteuil. Il paraît extrêmement attentif au récit de Joseph, qui occupe le milieu de la composition; au bas de la droite est assise la mère de Joseph, vue de dos et tenant un livre ouvert; derrière Joseph et à côté de lui paraissent ses frères, dont un, qui est coiffé d'un turban élevé, tient une houlette; dans le fond de la gauche, il y a un lit dont les rideaux sont ouverts et dans lequel une personne est couchée, la tête appuyée sur une main; dans le fond de la droite, on aperçoit un homme assis, qui paraît faire claquer ses doigts. Au-dessous du fauteuil, sur une chaufferette placée à côté d'un chien qui se gratte, on déchiffre avec peine : *Rembrandt f.* 1638.

On a deux épreuves différentes de ce morceau.

Premier état. Le frère de Joseph, qui est debout derrière lui, coiffé d'un haut turban, a le visage clair ainsi que le turban; le rideau du lit vers la droite y est également clair; le battant de la porte et la partie inférieure de l'habillement de Jacob sont moins travaillés. Très-rare.

Second état. Le visage et le turban du frère de Joseph sont ombrés et presque entièrement couverts de tailles, ce qui fait reculer le personnage à son plan. Il en est de même du rideau du lit vers la droite; le battant de la porte et le bas de l'habit de Jacob sont plus travaillés. Cette épreuve est beaucoup moins rare que la première.

Hauteur 0,110; Largeur 0,083

BARTSCH, 37. CLAUSSIN, 41. WILSON, 41.

Cette pièce était célèbre en Hollande, du vivant même de Rembrandt. On en citait les *remarques* comme des singularités. C'était à qui aurait une épreuve du premier état, et on n'en achetait qu'à des prix très-élevés. « Il fallait, dit Descamps, lui faire sa cour pour obtenir de lui certaines pièces de son œuvre. On était presque ridicule, quand on n'avait pas une épreuve de la petite Junon couronnée et sans couronne, du petit Joseph *avec le visage blanc* et du même avec le visage noir... »

Pour sentir tout le mérite de cette admirable composition, où treize figures sont si

bien groupées dans un si petit espace, il faut se rappeler que Joseph raconte naïvement un songe qui annonce sa domination future : il était avec ses frères à lier des gerbes au milieu d'un champ, lorsqu'il a vu sa gerbe se lever et se tenir droite, et les autres gerbes l'environner et se prosterner devant sa gerbe. En lisant la Bible, on voit que Rembrandt l'avait toute grande ouverte sous les yeux quand il composait. Aussi n'y a-t-il pas une seule figure de ce morceau qui ne soit étonnante de naturel et d'expression. On peut remarquer ici dans les airs de tête toutes les variantes du type juif, et dans les physionomies, toutes les nuances de l'attention, bienveillante ou hostile. « Ses frères eurent de l'envie contre lui, dit la Genèse, mais son père retenait ses discours. » Quelle différence, en effet, entre l'attitude du père, qui laisse tomber de surprise sa main de vieillard aux veines gonflées, et celle des frères de Joseph qui tous, à l'exception d'un seul, laissent voir le même sentiment sous des faces diverses. La haine envieuse qui les anime prend, chez l'un, la forme de l'orgueil blessé, chez l'autre elle affecte le geste de l'incrédulité ironique. Ici c'est de la colère, là c'est du dédain. Jamais peut-être le génie de l'expression n'alla plus loin et ne fut mieux servi par l'habileté pratique du graveur, dont la pointe, remplie de finesse et de souplesse, n'a pas donné un seul accent inutile. A voir le fils de Jacob pencher la tête, avancer ses deux mains, écarter ses doigts, si bien dessinés d'ailleurs dans leur raccourci, on dirait que le songeur, à travers les souvenirs qui l'obsèdent, va saisir la réalité même de ses songes.



10

JACOB PLEURANT LA MORT DE SON FILS JOSEPH

Petit morceau en hauteur. A la gauche de l'estampe, sur le pas d'une porte ouverte, on voit une vieille femme qui s'incline, les mains jointes. Jacob assis auprès d'elle sur un banc à dossier, paraît se lamenter, les mains élevées au ciel, en voyant la robe ensanglantée de Joseph, qu'on lui rapporte en lui annonçant sa mort. Les deux frères de Joseph, Siméon et Lévi, sont devant Jacob; l'un est à genoux sur les marches de l'escalier de la maison, l'autre, penché sur son père, lui montre de la main gauche le lieu où ils prétendent que Joseph a péri. Au bas de la planche, un peu vers la droite, sur la pierre de l'escalier, est gravé : *Rembrandt van Ryn fec.* Cette pièce, dit Bartsch, est estimée une des meilleures du maître.

Il existe une copie assez trompeuse de cette estampe. On la distingue à deux clous que l'on aperçoit dans l'original, au bout de la latte fixée en largeur sur la porte, et qu'on ne voit point dans la copie. Celle-ci, du reste, présente une différence très-petite, il est vrai, dans les dimensions, car elle porte, en hauteur, cent six millimètres au lieu de cent huit, et en largeur, quatre-vingt-un millimètres au lieu de soixante-dix-neuf.

Outre cette copie qui est dans le même sens que l'original, il en existe une autre qui est en sens inverse.

Hauteur, 0,108. Largeur, 0,079

BARTSCH, 38. CLAUSSIN, 42. WILSON, 42.

« Et ils prirent la robe de Joseph, et ayant tué un bouc d'entre les chèvres, ils ensanglantèrent la robe; puis ils envoyèrent et firent porter à leur père la robe bigarrée, en lui disant : « Nous avons trouvé ceci : reconnais-tu maintenant si c'est la robe de ton fils ou non? » Et il la reconnut et dit : « C'est la robe de mon fils, une mauvaise bête l'a dévoré, et Jacob déchira ses vêtements..... et dit : certainement je descendrai en menant deuil au sépulcre vers mon fils. C'est ainsi que son père le pleurait. »

N'est-ce pas le meilleur commentaire à donner ici que le passage même de la Bible dont Rembrandt s'est inspiré? Personne, en effet, n'a pénétré plus avant dans le sens profondément humain du livre sacré. Il en a compris la grandeur et les nuances. C'est ainsi qu'à côté de la douleur paternelle, de cette douleur des entrailles, que la

langue du poëte ne saurait exprimer, mais que la main d'un tel peintre a su rendre, Rembrandt a placé l'image d'une douleur banale qui fait mieux ressortir encore le désespoir de Jacob. Cette vieille femme qui vient au seuil du logis, les mains jointes, exhaler un soupir, n'est pas l'aïeule de celui dont on apporte la robe ensanglantée, ce n'est point Rébecca, mère de Jacob, comme il est dit dans les anciens catalogues, c'est seulement une des servantes de Rachel, car Rachel, mère de Joseph et de Benjamin, était morte déjà « et ensevelie au chemin d'Éphrat, qui est Bethléem ». L'envoyé qui est à genoux aux pieds de Jacob est un de ces modèles d'expression qui se rencontrent toujours chez Rembrandt : l'œil, la bouche, le sourire, la main, tout en lui interroge. « Reconnais-tu maintenant si c'est la robe de ton fils? » Quant à la couleur antique et patriarcale de la Genèse, elle se retrouve dans l'arrangement du paysage et dans la rustique simplicité de cette maison encadrée de verdure, dont les murailles se couvrent de lichen et de fleurs.



12

LE TRIOMPHE DE MARDOCHÉE

Mardochée conduit en triomphe par Aman au milieu du peuple. Il est représenté à cheval, revêtu d'habits royaux et tenant un sceptre à la main. Il dirige sa marche vers la gauche. Sur le devant, se voit Aman qui étend les bras et montre au peuple le triomphateur. La foule se presse autour de Mardochée et présente différentes attitudes de respect, de curiosité et d'admiration. Dans le bas de la gauche on remarque un soldat à genoux. A droite on aperçoit le roi Assuérus et la reine Esther sur une espèce de balcon, d'où ils contemplent ce spectacle. Au fond, à travers une grande porte cintrée, on aperçoit un temple en forme de rotonde, qui est simplement indiqué au trait. Ce morceau, très-fini dans certaines parties, est gravé avec goût. La partie droite du devant de la planche n'est qu'une esquisse légère où les ombres sont ébauchées seulement par quelques hachures. Les épreuves tirées de la planche non encore ébarbée, ont beaucoup de manière noire et font le plus bel effet. Elles sont assez rares; mais on trouve aisément les épreuves postérieures, que l'on reconnaît à la faiblesse des barbes dans la partie gauche, et à leur disparition dans le groupe de figures qui est à la droite de l'estampe.

Hauteur, 0,216. Largeur, 0,175.

BARTSCH, 40. CLAUSSIN, 44. WILSON, 44.

En relisant le livre d'Esther, on verra combien cette composition de Rembrandt, si originale en apparence, est pourtant conforme au texte de l'Écriture.

« Aman étant entré, le roi lui dit : Que doit-on faire pour honorer un homme que le roi désire de combler d'honneurs? Aman pensant en lui-même, et s'imaginant que le roi n'en voulait point honorer d'autre que lui,

« Lui répondit : Il faut que l'homme que le roi veut honorer soit vêtu des habits royaux, qu'il monte sur le même cheval que le roi monte, qu'il ait le diadème royal sur la tête;

« Et que le premier des princes et des grands de la cour du roi tienne son cheval par les rênes, et que, marchant devant lui par la place de la ville, il crie : C'est ainsi que sera honoré celui qu'il plaira au roi d'honorer.

« Le roi lui répondit : Hâtez-vous donc, prenez une robe et un cheval et faites tout ce que vous avez dit, à Mardochée, juif qui est devant la porte du palais. Prenez bien garde de ne rien oublier de tout ce que vous venez de dire.

« Aman prit donc une robe royale et un cheval, et ayant fait prendre la robe à Mardochée dans la place de la ville, et l'ayant fait monter sur le cheval, il allait

devant lui criant : C'est ainsi que mérite d'être honoré celui qu'il plaira au roi d'honorer. »

Il n'est pas un artiste qui n'ait remarqué ici la beauté de l'effet produit par ce grand coup de soleil qui vient fêter le triomphateur, tandis qu'un rayon plus pâle et plus discret éclaire le groupe royal, rejeté au second plan, et nous fait voir Assuérus à l'ombre d'Esther. Mais sans même parler de ces ménagements du clair-obscur si familiers au génie de Rembrandt, on peut dire que l'intelligence de ce morceau est aussi admirable pour le philosophe que pour le peintre. La scène est comprise comme elle devait l'être; un moraliste ne l'eût pas mieux conçue, un poëte ne l'eût pas mieux décrite.

En effet, dans quelque endroit du monde que se passe une pareille scène, elle devra infailliblement se passer ainsi. L'architecture, les costumes, les choses extérieures pourront changer, mais l'action restera partout la même. Partout vous trouverez la multitude sensible à l'étalage des oripeaux, émerveillée de la richesse, amoureuse de la force, en adoration devant la puissance qui triomphe. Partout, dans les foules les plus épaisses, vous verrez des femmes portant leur nouveau-né sur les bras, venir chercher à tout risque les émotions de l'imprévu. Partout, enfin, l'escorte des rois et des grands sera insolente et brutale; et comment cette insolence pourrait-elle être mieux personnifiée qu'elle ne l'est ici dans la figure du sergent d'armes qui, précédant le cheval de Mardochée, lève le bâton sur la foule? Rembrandt a dû croire que les estafiers d'Assuérus ressemblaient à ceux de tous les souverains de l'univers. Quelle vérité, quelle diversité aussi dans les physionomies populaires? Les uns se découvrent avec admiration, les autres s'inclinent avec respect; il en est qui, saisis de crainte, se prosternent jusqu'à terre. Les chiens aboient, les nourrissons vagissent, les enfants crient, et l'un d'entre eux, par un geste trivial mais significatif, nargue le courtisan déchu qu'il a vu passer la veille, enflé d'orgueil, et qui est forcé maintenant de conduire lui-même le triomphe de l'ennemi qu'il espérait écraser. Et comme il est fortement accusé, le contraste de la noble et digne figure de Mardochée, avec l'attitude d'Aman et sa mine basse, défaite et humiliée!

La grandeur des compositions de Rembrandt et leur côté vraiment curieux, c'est qu'on y retrouve, sous des habits orientaux et dans des modèles qui appartiennent pour la plupart à la race juive, toutes les variétés de la physionomie de l'homme et les sentiments les plus invariables de son cœur. Par un mélange heureux et singulier, il a réuni ce qu'il y a d'éternel dans l'âme humaine avec ce qu'il y avait de particulier, de mobile et d'intéressant dans telle nation qui, pour lui, représentait l'humanité tout entière. Rembrandt a exprimé les idées générales au moyen de formes individuelles. Reynolds a dit, dans ses *Discours sur la Peinture*, que le grand style consistait à s'écarter de la nature commune et palpable, pour atteindre à la conception d'une nature supérieure, qui n'est visible qu'aux yeux de l'esprit. Rembrandt, lui, a caché l'idéal le plus élevé dans la réalité la plus vulgaire. Par le fond, il a touché au grand style; par la forme, il a pénétré jusqu'aux entrailles de la nature.

L'ANNONCIATION AUX BERGERS

Ce morceau représente une nuit dans une campagne où l'on aperçoit des arbres et un pont. Au haut de la gauche, paraît une gloire lumineuse où volent en rond un grand nombre de chérubins, et un peu plus bas, debout sur un nuage, est un ange qui de la main gauche montre le ciel. Les bergers sont surpris et effrayés de ce coup de lumière, et leurs troupeaux, effrayés comme eux, se dispersent en fuyant. Il n'y a que le bas de la partie droite qui participe de la lumière que répand la gloire. Tout le reste de l'estampe est sombre. On lit tout au bas de la droite : *Rembrandt* f. 1634. Les belles épreuves de cette belle planche sont très-rares. On en connaît quatre états.

Premier état. Les anges, les bergers et les animaux ne sont qu'au trait. Le tronc de l'arbre qui est au milieu, est entièrement blanc. Le paysage dans le fond, est sombre. Il n'en existe que deux épreuves connues : l'une est à Londres, au *British-Museum,* l'autre est au musée de Dresde.

Second état. L'estampe est finie, à cela près que les ailes et la tunique de l'ange ne sont pas ombrées. Le haut du tronc de l'arbre est blanc, et les deux vaches qui s'enfuient à droite ne sont pas encore teintées d'une taille légère. Cette épreuve presque unique, se trouvait dans la collection Denon.

Troisième état. Il diffère du second, seulement en ce que les deux vaches qui fuient sont couvertes d'une taille légère; le tronc de l'arbre est encore blanc. On en voit une épreuve au musée d'Amsterdam.

Quatrième état. Le tronc de l'arbre est éteint par des contre-tailles ; les ailes et la tunique de l'ange sont ombrées. C'est l'état ordinaire de la planche. Les belles épreuves laissent voir distinctement les arches du pont; elles sont très-rares. Aux dernières épreuves, le pont ne se voit plus, l'estampe est grise, et l'admirable effet du clair-obscur s'est effacé peu à peu et a disparu.

Hauteur, 0,261 Largeur, 0,218.

BARTSCH 44. CLAUSSIN 48. WILSON 49.

« Or il y avait dans la même contrée des bergers qui couchaient aux champs et qui y gardaient leurs troupeaux pendant les veilles de la nuit. Et tout à coup un ange du Seigneur se présenta à eux, et la gloire du Seigneur resplendit autour d'eux, et ils furent saisis d'une grande peur. Alors, l'ange leur dit : N'ayez point de peur, car je vous annonce une grande joie qui sera pour tout le peuple, c'est qu'aujourd'hui dans la ville de David, le Sauveur qui est le Christ, le Seigneur vous est né. »

Ces grands tableaux de l'Écriture, personne ne les a mieux vus que Rembrandt, et n'en a mieux senti la poésie simple et touchante. L'apparition de l'ange aux bergers a

été le sujet de bien des peintures; mais combien de fois sommes-nous restés indifférents aux représentations de cette scène merveilleuse? Rembrandt trouve ici une occasion de montrer les deux côtés les plus étonnants de son génie, l'expression et le clair-obscur. Il représente une nuit noire dans la campagne; on aperçoit au loin quelques lueurs reflétées dans l'eau et un pont rustique. Des pâtres gardent leurs troupeaux à l'entrée d'une forêt dans laquelle on distingue un palmier qui indique aussitôt la contrée où le miracle va s'accomplir. Tout à coup le ciel s'est entr'ouvert, et au sein d'une gloire éclatante apparaît un ange accompagné de chérubins qui forment des guirlandes d'allégresse. Cet ange est revêtu d'une aube longue, comme serait un prêtre desservant les autels du Paradis. Les ailes étendues, il montre d'une main le séjour d'où va descendre le Fils de Dieu. A cette vue, troupeaux et bergers sont frappés de terreur. Les uns se posternent, les autres s'enfuient. Les taureaux se pressent et se heurtent en se battant les flancs de leur queue; les moutons courent en sens divers; béliers, chèvres, agneaux, tout se précipite : c'est une panique illuminée!... Quelle force dans la pantomime des bergers, et quel sentiment dans le dessin des animaux! Ce n'est rien que de les bien dessiner; Paul Potter l'a fait aussi, et Dujardin, et Roos, et bien d'autres... Mais ne semble-t-il pas ici que ces bêtes ont une âme, ou qu'un invisible démon les agite? Rembrandt est tellement obsédé par le spectacle qui éclaire son cerveau, que sa main rapide a peine à suivre les mouvements de son esprit. Chérubins, pâtres, animaux, il dessine tout d'inspiration, et si le contour çà et là lui échappe, du moins le geste est saisi avec une justesse incomparable, le trait va droit à la pensée et l'ensemble du tableau devient magique par l'éloquence du clair-obscur.

...Mais de quoi donc sont-ils effrayés, ces pauvres pasteurs? Ce Dieu que le monde attend et qu'annonce la lumière des cieux, c'est le Dieu des pauvres et des simples, c'est le Dieu des bergers, car il naîtra comme eux dans une étable; il relèvera ceux qui sont humiliés; il guérira ceux qui souffrent; il éveillera dans le sein de l'humanité un sentiment de tendresse qui n'y avait pas encore tressailli. Sa parole sera pour les multitudes qui le suivront le long de la mer; par un miracle de sa charité, il nourrira tout le peuple; par un miracle de sa douceur, il apaisera les flots du lac de Génésareth et les tempêtes qui s'élèvent dans le cœur des hommes. Un jour il paraîtra en souriant à des noces champêtres, et lorsqu'à la veille d'éprouver la suprême douleur, la trahison d'un ami, il entrera en triomphe dans Jérusalem, il sera monté sur la bête la plus humble de ce troupeau qui s'enfuit épouvanté... Loi étrange et mystérieuse de la nature humaine, que Rembrandt a si profondément pénétrée! Celui qui annonce aux malheureux leur délivrance, les voit aussitôt se défier de lui et le craindre; et au lieu que ce soit l'oppresseur qui tremble, c'est l'opprimé qui a peur.



[illegible] Baudry éditeurs — Photog. par [illegible] Imp. Lemercier Paris

23

PRÉSENTATION AU TEMPLE

DITE *EN MANIÈRE NOIRE*

Le sujet est traité d'une façon singulière. Sur la partie droite de l'estampe on voit le grand prêtre assis et élevé sur une espèce de gradin. L'Enfant-Jésus est présenté par un autre prêtre qui est à genoux. La Vierge et saint Joseph sont dans le bas de la partie gauche, et l'on voit au milieu un autre prêtre en chape et debout, tenant un bâton très-orné en forme de crosse. Dans le haut, à des espèces de tribunes, figurent deux spectateurs, l'un à droite, l'autre à gauche de l'estampe. Ce morceau est fort rare.

Hauteur, 0,209 Largeur, 0,162.

BARTSCH, 50 CLAUSSIN, 54. WILSON, 55.

Dans les premières épreuves de ce morceau, il y a tant de manière noire, que les figures de saint Joseph et de la Vierge sont confondues avec le fond; on n'aperçoit un peu que la main de la Vierge. Claussin dit que cette manière noire est produite par les barbes, tant des travaux à l'eau forte que de ceux à la pointe sèche. Cela est vrai; mais il est des épreuves où cette manière noire est le fait de l'impression, c'est-à-dire qu'après la disparition des barbes, on a rétabli l'effet de la manière noire en étendant le noir d'imprimeur sur la planche avec le doigt. L'imprimeur, ici, c'est Rembrandt lui-même, car il avait dans son atelier une presse, et il imprimait souvent de sa main ses propres planches. Le peintre s'est servi du procédé que nous venons d'indiquer pour la *Présentation au temple* dite *en manière noire*, comme il l'a fait pour les portraits de Janus Lutma et du jeune Haaring, et pour quelques autres pièces. Après avoir encré sa planche avec le tampon, il n'essuyait qu'à demi, ou même il n'essuyait presque point certaines parties qui devaient rester sourdes et se couvrir d'une teinte semblable à celle du lavis, ou à celle que donne le berceau sur les planches qu'on se propose de graver en manière noire. En ménageant plus ou moins ces parties avec le chiffon ou avec le doigt, il obtenait des épreuves d'un noir plus ou moins transparent, et c'est ainsi que

s'explique la curieuse variété de ces épreuves, tirées pourtant d'une seule et même planche.

Mais, indépendamment de ces procédés qu'on a pris longtemps pour des *secrets*, et qui ne sont pourtant que des moyens très-connus et très-simples, cette estampe offre une singularité de faire tout aussi étonnante que la façon dont le sujet est compris. En y regardant de près, on y voit, dans les parties claires, des hachures données en tous sens, librement et hardiment, avec une grosse pointe; et cependant, à une certaine distance, il se trouve que l'extrême richesse des habits sacerdotaux est parfaitement rendue par ces travaux grossiers. Les ciselures de la mitre, les sculptures de la crosse que tient le prêtre debout, les brocarts d'or de la chasuble dont le grand prêtre est revêtu, sont exprimés par un procédé qui, au lieu d'être fin, soigné et précieux comme les matières qu'il s'agit de graver, consiste à sabrer le tout avec une brutalité apparente, mais en réalité avec un très-habile ménagement de tous les endroits où l'ombre doit s'arrêter brusquement, pour imiter l'éclat de l'or, le brillant des pierreries, et le luisant du satin. Rembrandt a mis dans son œuvre de quoi surprendre tout le monde : les graveurs par l'heureuse singularité de ses travaux, les philosophes et les poëtes par l'intelligence de ses compositions et l'originalité de son génie.



25

LA FUITE EN ÉGYPTE

Dans ce petit morceau le groupe est placé au milieu de la planche sur le devant. Saint Joseph tient un bâton de la main gauche, et, de l'autre, il conduit l'âne par la bride. La Vierge, assise sur l'âne, porte dans ses bras l'enfant Jésus. Le bagage, auquel sont attachés un maillet et une scie, est posé sur la croupe de l'animal. La marche des fugitifs se dirige vers la gauche de l'estampe où s'élève un grand tronc d'arbre. On lit au milieu du bas, dans une bande à moitié couverte de tailles : *Rembrandt inventor. et fecit :* 1633. Ce morceau est très-bien gravé, mais on le trouve fort difficilement beau d'épreuve, à cause de l'eau-forte qui a mal mordu.

Il en existe deux états :

Premier état. La planche ne présente qu'un travail léger et délicat, sur un fond teinté, c'est-à-dire sur un fond sale. Assez rare.

Second état. La planche a été retouchée et surchargée de travaux qui lui ont donné un aspect lourd et qui ont produit de la manière noire vers le haut de l'estampe.

Hauteur, 0,090. Largeur, 0,060.

BARTSCH, 52. CLAUSSIN, 56. WILSON, 57.

Rembrandt a tant de fois traité le sujet de la *Fuite en Égypte,* il l'a tourné et retourné tant de fois qu'on peut regarder comme de simples essais la plupart de ses compositions sur cette donnée. Il s'est représenté les fugitifs, tantôt traversant les bois sous la lune, tantôt passant des rivières à gué, tantôt accrochant à un arbre la lanterne qui a éclairé leur marche dans les ténèbres d'une forêt noire. Quelquefois il s'est figuré la Famille Sainte se reposant en plein jour sur l'œil de Dieu, ou bien saluée par les premiers rayons de l'aurore sous un plateau de la Judée. Mais il faut croire que jamais il n'a été parfaitement satisfait de son invention, car il l'a laissée plusieurs fois à l'état d'ébauche ou même simplement esquissée au trait. Cette *Fuite en Égypte* est une de celles qu'il a reprises ; toutefois il faut dire qu'il en a beaucoup alourdi le travail par ces fines hachures à la pointe sèche qui ont enlevé aux ombres toute leur transparence. Quant à la composition, elle est d'un naturel parfait, si

l'on se contente d'y voir une famille humaine en voyage, et l'on ne peut alors trop admirer le naïf de l'observation, la marche cauteleuse du vieux charpentier, les précautions maternelles de la Vierge et même l'effort que fait l'âne pour monter la pente du terrain avec le poids qu'il porte sur le dos; mais si l'on se rappelle que cette famille est celle de Jésus, on a de la peine à reconnaître l'époux de Marie dans la figure de Joseph, et la Vierge de Nazareth dans cette matrone à la face élargie, dont l'embonpoint se devine sous le lourd manteau qui la recouvre. Ici la vulgarité des formes n'est pas seulement une inconvenance, elle est aussi un contre-sens historique.

29

FUITE EN ÉGYPTE

PIÈCE DITE

FUITE EN ÉGYPTE DANS LE GOUT D'ELZHEIMER

La Vierge, l'Enfant et saint Joseph sont représentés dans un paysage dont le milieu est percé et qui laisse voir un lointain renfermé entre deux montagnes et coupé par une rivière. Sur celle de gauche, il y a plusieurs bouquets d'arbres qui forment un bois. Sur la montagne de droite, au second plan, s'élève aussi une grande touffe d'arbres qui semble indiquer le commencement d'une forêt. En avant de ces arbres, sur une terrasse, on voit une *Fuite en Égypte*. La Vierge tient l'Enfant Jésus enveloppé dans sa robe. Elle est montée sur un âne, à côté duquel marche saint Joseph. Leurs pas sont dirigés vers la gauche, et ils descendent la montagne. Cette estampe est fort recherchée. Elle est au nombre des rares. J'en compte quatre états bien distincts.

Premier état. On remarque plusieurs places blanches, sur la touffe d'arbres qui s'élève à droite, dans le feuillage. Le dernier arbre de cette touffe, sur la gauche, présente une seule branche isolée qui se détache sur le ciel presque verticalement. Wilson, qui a possédé cette épreuve sur parchemin, la dit unique. Mais le British Museum en possède une également sur parchemin, qui provient de la collection de lord Aylesford et, suivant toute apparence, n'est pas la même que celle de Wilson.

Nota. Dans l'œuvre de Rembrandt qui est au musée d'Amsterdam, j'ai vu une épreuve où l'on aperçoit dans le lointain trois tours, au lieu de deux. Cette épreuve est vraiment unique; mais je ne saurais dire si c'est là un état réel ou bien un simple hasard d'impression.

Second état. La touffe d'arbres est entièrement couverte de feuilles. Le tronc isolé ou plutôt la branche isolée présente, à la hauteur de la tête de la Vierge, une seconde branche horizontale qui forme une bifurcation et qui ne se trouvait pas dans la première épreuve. Ce tronc, qui est au-dessus, un peu vers la droite, présente aussi quatre branches au lieu de trois.

Troisième état. Les figures qui se confondaient avec la touffe d'arbres s'en détachent distinctement par des clairs vifs, principalement sur les épaules et sur les genoux de la Vierge. Les terrasses sont aussi très-claires au-dessous du groupe des figures, comme si elles recevaient un rayon de soleil à travers les arbres de la colline opposée. On remarque dans le ciel des taches provenant de la corrosion du vert-de-gris laissé par négligence sur le cuivre.

Quatrième état. Les corrosions ont disparu. Le ciel est entièrement nettoyé.

L'épreuve est grise. On distingue derrière la tête de la Vierge, une continuation de clair, de gauche à droite.

Hauteur, 0,209; Largeur, 0,284

BARTSCH 56. CLAUSSIN 60. WILSON 61.

Cette belle estampe est évidemment composée dans le goût d'Elzheimer; elle rappelle aussi les campagnes héroïques de Claude Lorrain. Ce n'est pas du reste en Hollande que Rembrandt, qui s'inspirait toujours de la nature, a pu rencontrer un tel paysage. Il est probable que ce peintre ayant vu quelques épreuves de l'*Aurore* et de la *Fuite en Égypte*, gravées à Utrecht par le comte de Goudt, d'après Elzheimer, fut frappé de la beauté de ces morceaux et voulut en imiter le grand style. Il est certain qu'il s'est écarté cette fois de sa manière propre. Et ce qui prouve bien sa préoccupation, c'est que pour rendre ces tons sourds que le comte de Goudt obtenait par des travaux au burin extrêmement serrés, Rembrandt s'est servi, par exception, d'un procédé dont on ne retrouverait pas la trace une seconde fois dans son œuvre. Il a dépoli son cuivre avec de la pierre ponce, pour produire des tons étouffés, semblables à une teinte de lavis à l'encre de Chine, ou plutôt à un grain d'aqua-tinta. Il est ainsi parvenu à tranquilliser les ombres de son paysage et à y ménager un effet imposant de clair-obscur. Mais voulant exprimer sans doute l'heure du matin, il a donné sur cette teinte générale de pierre ponce quelques coups de brunissoir aux endroits qui, dans la troisième épreuve, paraissent si clairs. Par le même moyen, il a enlevé son groupe de figures sur le fond d'arbres avec lequel cette teinte de pierre ponce l'avait d'abord confondu, et il a ainsi rendu à merveille le poétique effet des rayons de l'aurore venant saluer la famille du proscrit, à l'instant où elle débouche d'une forêt, traversée au milieu des périls et dans la profonde obscurité de la nuit.

Je ne puis m'empêcher, au sujet de ce rare et curieux morceau, de citer ici les judicieuses réflexions de Gersaint, dont le vieux catalogue est encore précieux, ne fût-ce qu'à raison du style naïf et charmant dans lequel il est écrit :

« L'amour-propre d'un curieux est ordinairement flatté de posséder un morceau presque unique; et quoique l'épreuve rare soit souvent inférieure en mérite à celle qui est commune, il n'est satisfait qu'au moment qu'il peut se la procurer; il convient de la supériorité et du mérite de la plus belle, mais il ne désire que la plus rare; j'avouerai cependant que quand les différences qui se trouvent dans deux épreuves ne sont pas marquées par des changements essentiels qui procurent un avantage, soit dans la composition ou dans l'effet, comme dans des figures qui s'y trouvent de plus ou de moins, il me semble, dis-je, qu'un curieux, quoique véritable amateur, pourrait ne se point piquer de les posséder, à moins que le hasard ne les fît tomber sous la main, surtout quand ces sortes d'épreuves sont de l'espèce de celle-ci, que je regarde plus comme une ébauche sur laquelle Rembrandt a travaillé, et qu'il n'a fait tirer que pour connaître l'état de sa planche, afin de la pouvoir porter petit à petit au degré de perfection où il la souhaitait. »



10

JÉSUS-CHRIST PRÊCHANT

Pièce dite *La Petite Tombe.*

Jésus-Christ est debout au milieu de l'estampe, sur une espèce de perron, prêchant au peuple, les deux bras levés, et montrant le ciel. A ses pieds, à droite, est une femme assise, qui a la tête appuyée sur sa main dans l'attitude de la réflexion. A gauche est un homme assis, également accoudé, qui écoute avec l'attention la plus expressive. Par une large ouverture pratiquée sur la droite, on aperçoit quelques maisons. Le devant de l'estampe est occupé à gauche par un homme qui est coiffé d'un turban et enveloppé d'un manteau, à droite par la figure d'une femme assise et vue de dos, auprès de laquelle est un enfant couché à plat ventre, qui a sa toupie à côté de lui. Le nombre de figures est de vingt-six.

Il n'existe que deux états de cette planche : le premier est celui que nous venons de décrire ; on en distingue les belles épreuves à la présence des barbes ; le second est après la retouche de Pierre Norblin.

Hauteur, 0,154 ; largeur, 0,205

BARTSCH, 67 ; CLAUSSIN, 71 ; WILSON, 71.

Il y avait à Amsterdam, du temps de Rembrandt, un homme qui était fort de ses amis et qui se nommait La Tombe. C'était un amateur, et, selon toute apparence, un marchand de tableaux, car on lit dans l'inventaire des objets d'art trouvés chez Rembrandt la mention de deux ou trois peintures lui appartenant de moitié avec Pierre La Tombe, notamment d'un Giorgion; ce La Tombe posséda quelques-unes des planches de Rembrandt et entre autres celle-ci.

Gersaint a cru que la dénomination de cette pièce venait de l'éminence sur laquelle paraît élevé le Seigneur, et qui ressemble en effet à la pierre d'une tombe. Mais, au milieu du siècle dernier, à une époque où la tradition ne s'était pas encore effacée, Amadé de Burgy disait dans son curieux *Catalogue :* « Christ prêchant au peuple, nommé petite estampe de La Tombe[1]. » Ce Pierre La Tombe avait un frère, N. La Tombe, qui se trouvait à Rome, à peu près dans le même temps que Claude et Le Poussin. Il fut reçu par la joyeuse compagnie des peintres, et fut surnommé le *bourreur*, parce

(1) Voyez le *Catalogue de l'incomparable et seule complète collection des estampes de Rembrandt*, avec toutes leurs variations, gravées par sa propre main, contenant 257 portraits, 161 histoires, 152 figures et 85 paysages : faisant ensemble 655 estampes, entre lesquelles sont 165 pièces qu'on n'a pas trouvées ailleurs, recueilli depuis l'an 1728 jusqu'à présent par M. Amadé de Burgy. La Haye, 1755.

qu'il ne cessait de bourrer sa pipe et de fumer. Il peignait, dit Campo Weyerman, des tableaux de conversation où les personnages étaient habillés à l'italienne, des ouvriers mineurs (*Italiansche Bergwerkers*) et des ruines de l'ancienne Rome, qu'il savait animer par une multitude de petites figures touchées avec esprit. Ce N. La Tombe mourut en 1676. On dit que Rembrandt grava le portrait de Pierre La Tombe, et cela est vraisemblable, puisqu'ils étaient amis et souvent de moitié dans leurs achats. Mais il ne nous a pas été possible de découvrir quel était, de tant de portraits gravés par Rembrandt, celui de La Tombe. C'est par erreur que Descamps assure qu'on appelle un des portraits de Rembrandt l'estampe de La Tombe. Cela n'est probablement vrai que du morceau qu'on appelle par corruption *La Petite Tombe*.

Bartsch et après lui M. de Claussin ont signalé comme étant d'un premier état tout à fait unique, l'épreuve qui est dans un cadre au cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, et voici les remarques que ces iconographes ont données :

« *Première épreuve*. Extrêmement rare. Elle n'est connue qu'à la Bibliothèque du roi de France, ce qui fait présumer qu'elle est unique. Le coin du mur qui est derrière Jésus-Christ n'est point exprimé ; l'homme coiffé d'un turban élevé qui est dans le fond à gauche a la barbe ombrée d'une seule taille. L'homme qui porte son pouce à sa bouche, aussi du même côté, n'a que deux boutons mal exprimés au haut de son habit ; l'enfant couché sur le ventre n'a pas de toupie à côté de lui, et la femme, vue par derrière, assise près de cet enfant, n'a que de légères tailles sur le dos. L'effet des barbes y est vif et brillant.

« *Seconde épreuve*. L'homme coiffé d'un turban, debout sur le devant, a le bras droit fort poussé au noir ; le coin du mur se voit, et l'homme qui n'avait que deux boutons à son habit, en a cinq. La figure du fond à gauche est plus ombrée, et l'on voit la toupie de l'enfant. Rare.

« *Troisième épreuve*. La planche est ébarbée. L'homme au turban a la manche droite éclairée. »

En réalité toutes ces remarques se réduisent à une seule : c'est que les premières épreuves tirées de la planche non encore ébarbée, cachent certains travaux qui ne se laissent voir qu'à mesure que l'impression fait disparaître les barbes. Par exemple, le bras droit de l'homme au turban qui est debout sur le devant de la gauche, reste poussé au noir jusqu'à ce que le grattoir y ait passé ou que la main de l'imprimeur l'ait éclairci en l'usant. Aussi l'épreuve dans cet état est-elle appelée communément en Hollande *de Prent met het witte mouwtje*, c'est-à-dire *l'estampe à la manche blanche*. Il en est de même de la colonne qui s'élève dans la partie droite, à côté d'une ouverture au travers de laquelle on aperçoit quelques maisons. Cette colonne qu'on croirait ajoutée postérieurement, est tout simplement confondue avec le fond dans les épreuves supérieures, ainsi que Gersaint l'a fait observer. Il n'y a donc, à vrai dire, d'autres différences d'une épreuve à l'autre, que celles qui dépendent du degré d'avancement du tirage. Quant aux autres remarques données par Adam Bartsch, il est constant aujourd'hui qu'elles se rapportent à des supercheries de M. de Peters, à qui cette estampe avait appartenu, et dont l'œuvre, comme on sait, fut acheté par le roi, en 1786. Pour simuler un état rare, unique même, et par vanité sans doute, M. de

Peters avait gratté la toupie, les boutons d'habit et les autres travaux qu'il voulait montrer aux amateurs comme faits après coup. De plus, pour donner à son épreuve déjà faible, l'apparence d'avoir toutes ses barbes, il avait remonté à l'encre de Chine les parties qui, dans les premières épreuves, sont poussées au noir, et l'on peut s'en convaincre en observant que ce noir ainsi ajouté, notamment à la manche de l'homme au turban, est d'un autre ton que le reste. Ces supercheries qu'ont eût pu soupçonner d'abord, rien qu'à la médiocrité de l'épreuve, mais dont Bartsch ni Claussin ne s'aperçurent point, sont devenues évidentes par la transparence du papier aux endroits sophistiqués par M. de Peters.

Il n'y a donc, à proprement parler, que deux états de cette planche célèbre : l'état décrit et celui qui est résulté de la retouche de Pierre Norblin, à qui la planche avait appartenu. A la mort de cet habile graveur, arrivée en 1830, le cuivre fut vendu à M. Paul Colnaghi, de Londres. Les épreuves qu'on en a tirées en fort petit nombre, si j'en juge par leur rareté, sont faciles à reconnaître, en ce que la planche est généralement chargée de travaux serrés à la pointe sèche, ce qui change l'aspect de l'estampe, de manière à la faire prendre souvent pour une copie.

On lisait sur le dos d'une des épreuves de cette retouche, ces mots écrits de la main de Pierre Norblin : « *Epreuve de la planche originale de Rembrandt, que moi, indigne, j'ai osé retoucher.* »

On a de *La Petite Tombe* une copie trompeuse, d'autant plus trompeuse qu'elle est faite librement et dans le même sens que l'original. Je la crois de Dietrich, et c'est aussi l'opinion d'hommes compétents. Cependant je dois dire que dans l'œuvre de Dietrich, au cabinet des estampes de la Bibliothèque, il existe une autre copie de la même pièce, laquelle est en contre-partie et n'est pas trompeuse le moins du monde. Il faut croire que Dietrich l'exécuta dans son extrême jeunesse, et la recommença plus tard; car la seconde rappelle tout à fait la pointe légère et sûre de ce graveur qui, dans ses eaux-fortes comme dans ses tableaux, eut à un si haut degré le talent de l'imitation. Il convient d'avertir les curieux que cette copie trompeuse présente quelques différences matérielles, par exemple : le profil droit de la colonne qui s'élève derrière le Christ, est perpendiculaire dans l'original, et d'un contour indécis dans la copie; l'homme au turban, vu par le dos, est placé dans l'original à une distance de cinq millimètres du bord de la planche, et de sept environ dans la copie. La marche sur laquelle pose ce personnage, se termine par un angle qui est dans l'original presque aigu, et dans la copie fort arrondi. Enfin, la toupie qui touche presque à l'enfant dans l'original, en est distante, dans la copie, de deux millimètres.... Je ne parle pas du caractère des têtes, qui n'a pas été imité parce qu'il était vraiment inimitable, dans cette belle composition, exécutée avec le génie d'un artiste et tout imprégnée du vrai sentiment de l'Evangile.

42

LE BON SAMARITAIN

Estampe en hauteur. On voit sur le devant un cheval presque de profil, qu'un page tient par la bride, et auprès duquel est un chien. Derrière le cheval paraît un valet d'hôtellerie qui emporte entre ses bras le blessé qu'il vient d'enlever de dessus le cheval. A la gauche est un escalier tournant qui conduit à la porte d'une hôtellerie, devant laquelle est le Samaritain qui donne deux deniers à l'hôte, en recommandant à ses soins le pauvre blessé. Tout à fait à la gauche, on remarque à une fenêtre un homme qui est coiffé d'un bonnet orné d'une plume. Sur la droite, vers le fond, on aperçoit un puits, du quel une femme tire de l'eau. Au coin de la droite, près du chien, s'avance une sorte d'auge dans laquelle il y a du foin. On lit au milieu d'une marge qui est au bas de l'estampe : *Rembrandt*, *inventor et fecit* 1633. Ce morceau est fort recherché. Les belles épreuves en sont fort rares.

J'ai compté, non pas quatre, mais cinq états de cette pièce.

Premier état. Il est presque unique. L'eau-forte a mal mordu les ombres de l'enfant qui tient le cheval et les plus hautes branches de l'arbre qui est à la droite de la maison.

La planche est plus grande sur la droite, où se trouve une petite marge dans laquelle Rembrandt, en essayant sa pointe, a tracé un tronc d'arbre. La queue du cheval est blanche. Le mur d'appui du perron derrière le cheval est également clair.

Deuxième état. Il est extrêmement rare. Les défauts de la morsure sont réparés. Il n'y a pas d'autre différence entre cet état et le premier.

Nota. Une épreuve de ce second état qui est le premier de Claussin, fut vendue à la vente de M. Th. (Thorel) en 1854, à Paris, 1,850 francs.

Troisième état. Il est encore plus rare que le second. La queue du cheval est ombrée. Le cou de la bête est aussi plus travaillé : l'ombre qui ne s'élevait que jusqu'au milieu du cou, ne laisse plus maintenant qu'un tiers dans la lumière. Le foin qui est dans l'auge à droite, est noirci et fortement prononcé. Mais le mur d'appui du perron est encore clair.

Quatrième état. Le mur d'appui du perron est ombré. Mais cette épreuve est encore sans nom et sans date.

Cinquième état. Avec le nom et la date.

Il existe une copie trompeuse de cette estampe. Elle est gravée par Salomon Savri, dans le même sens que l'original. La queue du cheval y est ombrée.

Hauteur, 0,246. Largeur, 0,200.

BARTSCH, 90. CLAUSSIN, 94. WILSON, 95.

Je ne sais pourquoi cette estampe a tant de célébrité, car ce n'est pas, il me semble, une des meilleures compositions de Rembrandt, ni une des mieux gravées.

Non-seulement l'exécution en est lourde en quelques endroits, et ce défaut est particulièrement sensible dans le modelé du cheval; mais encore la composition laisse à désirer, si on la compare à d'autres compositions du même sujet, différemment traité par Rembrandt lui-même. Je n'en veux pour preuve que le tableau du Louvre qui représente également *le bon Samaritain*. Là, il est vrai, le prestige des couleurs est venu s'ajouter à l'impression qu'une telle scène doit naturellement produire. En se colorant des teintes dorées du soir, le tableau s'empreint de poésie; on se représente mieux la lassitude du malade après une longue marche à la chaleur du jour, et l'action du Samaritain devient ainsi plus intéressante et plus méritoire, à cette heure crépusculaire. Mais, indépendamment de la supériorité des moyens dont la peinture dispose, l'ordonnance du tableau est meilleure que celle de l'estampe. Dans la composition peinte, on voit le blessé porté par deux hommes, ce qui est bien plus naturel et aussi plus touchant, parce qu'il paraît de la sorte plus accablé, plus faible, et tout à fait incapable de se soutenir. Tandis qu'on le transporte, le page du Samaritain se lève sur la pointe des pieds pour regarder par-dessus la croupe du cheval; mouvement de curiosité d'une vérité charmante. Ici, le Samaritain est trop loin de l'homme qu'il a secouru et qu'il ne devrait pas quitter un instant. Cela donne du décousu à la scène et refroidit un peu l'émotion. Enfin, la présence du chien qui s'étale sur le premier plan, vient gâter cette composition par l'importance et le relief que le peintre n'a pas craint de donner à un accessoire d'ailleurs inutile et déplacé.

Ce qui est admirable, c'est le colloque du Samaritain avec le maître de l'hôtellerie, l'humble attitude de celui-ci, toujours accessible à la persuasion de l'argent, la sollicitude de celui-là, expliquant ce qu'on devra faire et indiquant de la main qu'il faut conduire le blessé dans la meilleure chambre du logis. Et il est à remarquer que Rembrandt a très-bien gradué, dans l'expression de ses divers personnages, les nuances de la pitié. Le gentilhomme en toque à plumes, que l'on voit à la fenêtre de l'hôtellerie, considère ce spectacle avec un assez froid sentiment de compassion. Le jeune page du Samaritain tient le cheval par la bride et paraît s'intéresser fort peu au blessé que son maître a secouru : *Cet âge est sans pitié*. Enfin, la servante qui puise tranquillement de l'eau sans même regarder les arrivants, est une image bien observée de cette indifférence que produit l'habitude de voir entrer et sortir chaque jour, en des appareils si divers, tant de voyageurs de toutes les conditions et de tous les pays.

A l'exception du Samaritain, qui porte un turban comme en portaient, au surplus les juifs d'Amsterdam, au XVIIe siècle, toutes les figures de ce morceau sont revêtues d'un costume moderne, ce qui prête un caractère plus humain à ce drame de miséricorde. Cela fait passer, pour ainsi dire, cette belle parabole, des régions éloignées de l'histoire dans les réalités de la vie présente. Ce qui était une légende des temps anciens, devient un enseignement de morale que chacun peut saisir. Il semble que l'événement est d'hier, et que les spectateurs édifiés de cette bonne œuvre, pourront demain la renouveler.

49

LA GRANDE RÉSURRECTION DE LAZARE.

Jésus-Christ est debout vers le milieu de l'estampe un peu sur la gauche et dirigé vers la droite; il est sur une pierre qui paraît avoir couvert le sépulcre de Lazare. Il a le bras gauche élevé et le bras droit posé sur la hanche. Derrière lui, tout à fait à la gauche, est un groupe de six hommes, dont le plus élevé, qui a les mains jointes, semble prêt à s'enfuir de peur. Aux pieds de Jésus-Christ, on voit Lazare à moitié levé dans son tombeau, les bras encore enveloppés du linceul, et vis-à-vis de lui sur la droite sont plusieurs figures parmi lesquelles on distingue une jeune femme qui s'avance les bras étendus, la bouche ouverte, et derrière elle un homme qui recule épouvanté. Au-dessus de Jésus-Christ sont tendus deux rideaux qui forment une espèce de dais mortuaire, au fond duquel on voit suspendu un turban et des armes, telles qu'un sabre et un arc auprès d'un carquois. Toute la partie droite, d'où vient le jour, est éclairée. Ce morceau, cintré par le haut et gravé avec fermeté, présente un grand effet de lumière. On lit au milieu de la planche, sur le roc, à côté de la poitrine de Jésus-Christ : *Rt Van Ryn f.* sans année.

En vérifiant avec attention l'œuvre du Cabinet des estampes de Paris, celui du Musée d'Amsterdam et celui du British-Museum, j'ai distingué huit états différents de ce morceau.

Premier état. Les travaux délicats qui, dans la seconde épreuve, couvrent le fond, derrière la tête de l'homme épouvanté, c'est-à-dire de celui qui étend les bras à droite, ne sont pas encore tracés. L'homme dont je viens de parler a une petite lumière sur la joue ombrée. Les bords de la planche sont

irréguliers. Il n'y a pas de clair sur le front de l'homme qui a les mains ouvertes, derrière le Christ, en bas du groupe. Cet état est presque unique.

Deuxième état. Derrière l'homme épouvanté on remarque de légères hachures qui descendent autour de sa main, dans le fond et autour de son épaule. La joue ombrée de cet homme ne présente plus de clair. La bordure est noire et régulière, mais n'a pas encore de contre-tailles longitudinales au burin. On remarque sur le front de l'homme aux mains ouvertes, derrière le Christ, un clair vif qui détache la tête. — *Nota.* Sur l'épreuve que j'avais sous les yeux au British-Museum, Rembrandt a indiqué une figure à la pierre noire, au-dessous de l'homme épouvanté, à droite. Extrêmement rare.

Troisième état. La femme qui occupe le bas de la droite est vue de profil, au lieu qu'elle était vue de dos dans les deux premiers états. On remarque sous la main de Lazare enveloppée du suaire, une ombre portée. La tête de la femme effrayée qui ouvre les bras a un tout autre caractère : au lieu d'un masque court, d'une grande bouche et d'un front bombé, sans coiffure, elle a une figure longue, entièrement claire sur la joue gauche, et la tête couverte d'une coiffure très-légère sur le chignon. La bordure de l'estampe offre dans le bas et à gauche, une épaisseur éclairée, comme serait le rebord d'une fenêtre. Cette épreuve est aussi très-rare.

Quatrième état. Les deux petites figures qui se trouvent à la droite de l'homme épouvanté et sous son bras, sont retouchées durement.

Cinquième état. L'homme épouvanté, qui était nu-tête dans les épreuves précédentes, porte ici un bonnet.

Sixième état. Le vieillard à barbe, dont la tête se voit dans le fond à droite, auprès de la main de l'homme épouvanté, a la tête couverte d'un turban, tandis que dans l'état qui précède il n'avait qu'une simple calotte très-plate. La tête la plus proche de ce vieillard à barbe est aussi coiffée d'un bonnet.

Septième état. Les deux figures durement retouchées, qui étaient entièrement dans l'ombre, sont éclaircies, ce qui les fait reculer, et elles semblent esquissées seulement à la plume.

Huitième état. La planche est retouchée. Par exemple, la figure de la femme effrayée est entièrement reprise; des travaux au burin très-serrés et très-réguliers ont refait la partie ombrée de ses deux bras. De plus, l'ombre qui est au-dessous du vieillard à barbe, s'étend jusqu'au contour de la tête la plus rapprochée de ce vieillard, tandis que, dans l'épreuve antérieure, cette ombre était séparée de la tête en question par un clair.

On reconnaît les anciennes épreuves *avec le bonnet*, c'est-à-dire à partir du cinquième état, à une tache noirâtre qui paraît sous le nez de la femme effrayée et y forme comme une moustache; plus cette marque est forte, plus l'épreuve est ancienne et vigoureuse.

Il existe de ce magnifique morceau deux belles copies : l'une est gravée par Cumano en sens inverse, et par cela même facile à distinguer; l'autre est de la main de M. Denon, amateur célèbre et graveur plein d'esprit, qui était membre de l'ancienne Académie de peinture, et qui fut directeur des musées sous l'Empire. Cette copie est dans le même sens que l'original et reproduit une épreuve de notre sixième état (qui est le quatrième de Bartsch). Denon la fit

en 1785 à Venise, où il demeurait alors. Au dire de Bartsch, on la confond aisément avec l'original, et on ne peut guère la reconnaître qu'à un trait perpendiculaire ajouté après la lettre *f*, qui est à la suite du nom de Rembrandt, lequel trait ne se trouve pas dans l'estampe originale. Mais, pour nous, c'est surtout dans le caractère des têtes, particulièrement dans celle de Lazare, que le copiste s'est trahi.

Hauteur, 0,367; Largeur, 0,257.

BARTSCH 73. CLAUSSIN 77. WILSON 77.

Je suis persuadé que la rareté de cette estampe, en ne parlant, bien entendu, que des anciennes épreuves, (car la planche existe encore dans le commerce et donne d'affreux tirages) tient à ce qu'elle a été recherchée par tout le monde, même par des personnes qui n'ont aucune prétention à s'y connaître. La puissance ou plutôt la fantasmagorie, de l'effet de lumière, la grandeur de l'ordonnance, l'auguste fierté du geste de Jésus-Christ, l'étonnante expression des autres figures, sont ici des beautés tellement saillantes, qu'il me semble que le plus ignorant doit en être touché au premier coup d'œil. A ses qualités originales Rembrandt ajoute cette fois une intention de style, quelque chose de la désinvolture des maîtres italiens, et des tournures aussi grandes que les leurs, mais plus profondément naturelles et moins convenues. Cependant c'est encore le clair-obscur qui est, dans ce morceau, le plus grand moyen d'expression. Pour Rembrandt, la vie c'est la lumière, la mort c'est la nuit. Et si l'on venait à dire que c'est là une pensée toute simple à concevoir, que le réveil du trépassé a dû s'exprimer en peinture par la subite apparition du jour au sein des ténèbres, je pourrais montrer que d'autres fameux peintres n'ont pas rencontré si juste : que le *Lazare* de notre Jouvenet, par exemple, ne présente pas cette magique entente de la lumière et de l'ombre, bien que la scène se passe également aux flambeaux, ni ce repos qui empêche toute distraction, et ramène forcément le regard à la grande figure du Christ, ni cette heureuse modération dans le nombre des assistants qui, à la place qu'ils occupent, laissent bien tout l'intérêt du drame se porter sur l'auteur du prodige et sur le fantôme du ressuscité. Quant à l'autre expression, celle qui résulte du mouvement des personnages, de leur attitude, de la contraction de leur visage, et même de leurs mains, il serait difficile, je crois, de la rencontrer plus naïve et plus éloquente. Quelle variété de gestes! Et comme le même sentiment se trouve modifié par des tempéraments divers! La foi, la tendresse, l'incrédulité, l'épouvante, chacune de ces nuances peut se lire dans l'étonnement des témoins du miracle. Les uns reculent d'effroi, les autres s'avancent poussés par une curiosité tragique, ou bien ils demeurent frappés de stupeur, quand au signal de Jésus, le cadavre se soulève, respire par une bouche livide, regarde par des yeux éteints, remue des membres que la mort avait roidis.

Quelqu'un a remarqué que le Christ paraissait dans cette estampe de Rembrandt comme un enchanteur[1]. Cela est un peu vrai. Du reste, il convient de se reporter au texte même de l'Évangile de saint Jean, où il est dit, au sujet de Marie, sœur de Lazare : « Et quand Jésus la vit pleurer, de même que les Juifs qui étaient venus avec elle, il *frémit* en son esprit, et s'émut.... Et quelques-uns d'entre eux disaient : Celui-ci qui a ouvert les yeux de l'aveugle, ne pouvait-il pas faire aussi que cet homme ne mourût point? Alors Jésus *frémissant* encore en soi-même, vint au sépulcre.... » Il me semble qu'après la lecture de ce morceau, Rembrandt a pu se représenter le miracle du Christ comme le merveilleux effet d'un magnétisme surhumain, d'une incantation sublime.

(1) *La foi nouvelle cherchée dans l'art, de Rembrandt à Beethoven*. Cet opuscule sans nom d'auteur est de M. Dumesnil-Michelet. Il s'y trouve quelques pages belles et touchantes.

50

JÉSUS-CHRIST GUÉRISSANT LES MALADES

OU

LA PIÈCE DE CENT FLORINS.

Jésus-Christ est vu debout et de face vers le milieu de l'estampe. Il a le coude gauche appuyé sur un pan de mur, et sa main est élevée. Il parle au peuple, la main droite en avant. Devant lui, sur la gauche, se tient une femme qui lui présente son enfant malade, sur lequel un vieillard chauve pose la main, comme pour inviter Jésus à le guérir. Aux pieds du Sauveur est une femme malade et languissante, couchée par terre sur une natte et sur de la paille, et qui paraît assistée de deux femmes dont l'une est vue de dos et agenouillée, l'autre, très-vieille, implore, les mains jointes, le secours de Jésus-Christ. Parmi plusieurs autres malades groupés sur la droite, on en remarque un qui est couché en travers sur une brouette. Le jour entre par une grande porte voûtée qui se voit au coin de la droite, et sous laquelle on aperçoit un chameau et son conducteur. Sur le devant du même côté, dans l'ombre, se tient un malade qui a un bandage sur les yeux, et auprès duquel est un âne. La gauche est occupée par une quantité de figures, la plupart dessinées seulement au trait, qui paraissent observer les miracles de Jésus-Christ, et en faire l'objet de leurs entretiens. Une de ces figures, posée sur le premier plan, représente un pharisien chargé d'embonpoint, vêtu d'une robe à brandebourgs et coiffé d'un large bonnet, qui a les mains derrière le dos et tient une canne. Tout près de cet homme, on distingue une femme que tire par ses habits un petit garçon, aux pieds du quel est un chien. Toute la partie gauche de l'estampe est claire et toute la droite fort ombrée. Très-rare.

On compte trois états bien distincts de ce morceau, avant la retouche du capitaine Baillie.

Premier état. Il est avant les contre-tailles sur le cou de l'âne qui est vu dans le coin à droite. Les barbes qui se trouvent aux figures ébauchées sur la gauche, principalement aux deux mains de l'homme vu de dos qui tient une canne, sont très-chargées de noir. Cette épreuve, extrêmement rare, est d'un ton très-vigoureux, et la gauche de l'estampe, qui n'est qu'ébauchée, se trouve soutenue par les barbes, de façon que l'opposition entre la partie ombrée et la partie claire est moins tranchée.

Second état. Le cou de l'âne est couvert de contre-tailles données obliquement de gauche à droite. Les mains de l'homme qui tient la canne sont éclaircies ainsi que les figures qui, dans la première épreuve, étaient chargées de barbes. Pourvu qu'il y reste un peu du noir de ces barbes, cette seconde épreuve

est peut-être supérieure pour l'effet à la première, surtout si elle est tirée sur papier de soie du Japon, ce qui se rencontre fort rarement.

Troisième état. Le fond est retouché de façon qu'on ne voit plus l'espèce de voûte noire qui, dans les autres états, paraît au-dessus de la tête de Jésus-Christ. Toutes les figures de la partie gauche étant ébarbées, le travail en devient sec, et contraste durement avec la partie ombrée, qui, à son tour, est d'un noir boueux, sans transparence.

Quatrième état. La planche est entièrement retouchée par le capitaine Baillie.

Bartsch nous apprend que Guillaume Baillie acheta cette planche de M. Greenwood, graveur anglais, qui l'avait trouvée en Hollande. Je n'ajouterai pas avec Bartsch que Baillie la retoucha ou plutôt la rétablit avec tant de soin et d'intelligence, qu'il faut l'œil d'un connaisseur exercé pour ne pas confondre les épreuves de la retouche avec celles de la planche intacte. Je dirai, au contraire, que Baillie a défiguré l'œuvre de Rembrandt; qu'il a complétement changé le caractère des têtes; que, par exemple, la tête principale, celle du Christ, ne présente plus qu'un nez épais, des yeux grossièrement accusés, ainsi que les contours du nez et de la bouche. Baillie néanmoins vendit cinq guinées les épreuves ordinaires et cinq guinées et demie les épreuves sur papier de Chine.

Pour conserver à sa planche sa qualité de rareté, Baillie la coupa après en avoir tiré seulement un petit nombre d'épreuves, et il en fit quatre morceaux de différentes grandeurs.

Le premier de ces morceaux contient la figure de Jésus-Christ au milieu de quelques-uns des malades; et ce fragment forme à lui seul un tableau entier. Il porte 0,276 de hauteur sur 0,192 de large.

Le second est la partie droite de l'estampe, où l'on voit le malade couché sur une brouette. Ce morceau a 0,192 de hauteur sur 0,122 de large.

Le troisième est la partie inférieure de la gauche, où est un homme vu par le dos qui tient une canne de ses deux mains croisées derrière lui. La hauteur est de 0,142, la largeur de 0,077.

Le quatrième est la partie supérieure de la gauche avec sept spectateurs juifs représentés à mi-corps. Il porte 0,054 de hauteur, sur 0,075 de large.

On trouve des épreuves du premier morceau, où le haut de la planche est cintré, le chien entièrement effacé, et le pied du malade couché en travers sur une brouette, couvert de hachures. Ce pied se trouve tout au bord droit de la planche ainsi coupée.

Hauteur de la planche entière, 0,281; Largeur, 0,397.

BARTSCH, 74. CLAUSSIN, 78. WILSON, 78.

« L'esprit du Seigneur est sur moi, parce qu'il m'a oint; il m'a envoyé pour évangéliser aux pauvres, pour guérir ceux qui ont le cœur froissé, pour annoncer aux captifs leur délivrance, et aux aveugles le recouvrement de la vue; pour mettre en liberté ceux qui sont foulés, et pour publier l'an agréable du Seigneur.

« ... Et sa renommée se répandait de plus en plus, tellement que de grandes

troupes s'assemblaient pour l'entendre, et pour être guéries par lui de leurs maladies. »

Ce n'est pas pour rien que ce morceau est si célèbre dans le monde, sous le nom de *la Pièce de Cent florins*[1], car vraiment tout y est sublime, la mise en scène, la combinaison des lignes, la vérité et la variété des expressions, les prestiges de la lumière et de l'ombre, et enfin l'exécution, dont la finesse ne le cède point ici à la profondeur même du sentiment. Et d'abord le théâtre de l'action miraculeuse est justement ce qu'il devait être. Au commencement, le christianisme se cache, il est errant; les troupes qui suivent Jésus-Christ pour entendre sa parole, sont composées de pauvres, de malheureux, de malades, d'affligés; tantôt elles se réunissent sur les bords de la mer de Galilée, tantôt elles cherchent un abri dans quelque masure : elles entrent avec leur maître dans des grottes ou sous les voûtes des monuments en ruines. Cette religion qui, un jour, après s'être cachée encore dans les catacombes de Rome, occupera le Panthéon d'Agrippa et se bâtira le Vatican, elle est maintenant sans temple et sans asile. Cependant quelques pharisiens se sont mêlés à la multitude. Des docteurs de la loi sont venus des bourgades voisines et même de Jérusalem, les uns à moitié convertis déjà, les autres afin de dresser des piéges au Nazaréen, et de recueillir captieusement quelque chose de sa bouche pour avoir de quoi l'accuser. Mais Jésus, au milieu de cette foule qui lui exprime des sentiments si divers, conserve la sérénité d'un juste, la douceur et la majesté involontaire d'un Dieu. Sa figure est au centre de la composition et la domine; toutes les lignes y conduisent, tous les regards et tous les gestes la montrent. Elle s'enlève avec force sur le fond noir de la voûte; la tête rayonne d'une lumière qui en dessine les contours arrondis, mais qui n'a rien d'éblouissant; lumière, pour ainsi dire toute morale, auréole de bonté et de vertu. Ne vous étonnez pas que le Fils de l'homme soit plus beau que ceux qui l'entourent; car s'il est sorti des rangs du peuple, il tient aussi à la race de David; ses traits ont à la fois de la réalité et de la noblesse. Son doux visage, son regard triste et tendre, ses mains amaigries, sa chevelure tombante sont d'un homme qui souffre et qui

1. On sait que le nom de *Pièce de Cent florins* a été donné à l'estampe, parce qu'elle se vendait cent florins en Hollande, du vivant même de Rembrandt. « Voici ce que j'en ai appris dans ce pays, dit Gersaint : On prétend qu'un jour un marchand de Rome proposa à Rembrandt quelques estampes de Marc-Antoine, auxquelles il mit un prix de cent florins, et que Rembrandt offrit pour prix de ces estampes ce morceau que le marchand accepta, soit qu'il voulût obliger par là Rembrandt, soit que réellement il se contentât de cet échange. » J'ai vu du reste au musée d'Amsterdam une magnifique et première épreuve de la Pièce de Cent florins, qui porte écrit au dos, en vieux hollandais : *Donné par mon estimable ami Rembrandt, en échange d'une épreuve de Marc-Antoine :* signé *Z. P. Zoomer.*

Sur le pied que se vendent les estampes de Rembrandt, ajoute Gersaint, il y a tout lieu de croire que par la suite le nom de Cent florins sera justifié. Cette prédiction ne s'est que trop bien accomplie, je dis *trop bien* pour la bourse des amateurs. Déjà en 1754, peu de temps après la mort de Gersaint, à la vente Tonneman, la Pièce de Cent florins figurait pour 151 florins dans un compte que Bartsch a donné dans son catalogue. Ce prix, depuis lors, a été en augmentant toujours, à travers quelques intermittences. Je me contenterai de citer les ventes de ce siècle. En 1809, à la vente Hibbert, le premier état de Bartsch, qui n'est à vrai dire que le second, fut adjugé au prix de 41 livres. Une pareille estampe sur papier du Japon comme la précédente (*India paper*) à la vente Pole Carew, en 1835, monta jusqu'à 163 livres sterling, soit 4,075 francs. A la vente William Esdaile, en juin 1840, l'épreuve de M. Hibbert, dont nous venons de parler, fut poussée par M. Colnaghi au chiffre énorme de 231 livres sterling, soit 5,775 francs. L'épreuve de la vente Debois, vente qui eut lieu à Paris en 1843, ne s'éleva, il est vrai, qu'au prix de 2,800 francs; mais on voit que le nom de Pièce de Cent florins est aujourd'hui bien au-dessous de la valeur vénale de cette estampe célèbre. Du reste, à la vente Verstolk de Soelen, en 1847, une épreuve du premier état de Claussin, *c'est-à-dire avant les contre-tailles* sur le cou de l'âne, fut achetée 1,600 florins, sans compter les frais, 3,600 francs.

aime. Sa robe longue, que n'interrompt aucun pli, prête de la grandeur à sa taille, tout en lui donnant l'air d'un modeste et simple lévite de la religion nouvelle. A côté du Christ apparaît une figure étrange, qui rappelle, à ne pas s'y méprendre, le masque de Socrate. La sagesse antique se trouve ainsi comme prise à témoin des miracles de la charité évangélique. Par un rapprochement admirable, Rembrandt fait assister le monde païen, dans la personne de son plus grand philosophe, à l'enfantement du christianisme. L'homme en qui Rembrandt a évoqué l'image de Socrate, pose la main sur un enfant malade que sa mère présente au Sauveur, et dont on ne voit que la tête et les petits pieds nus, et il semble interroger le Christ avec une légère intention d'ironie; mais lui, il montre du doigt le ciel « qui l'a envoyé pour évangéliser aux pauvres et pour guérir ceux qui ont le cœur froissé. »

Autour de Jésus-Christ, cependant, se pressent tous les déshérités de ce monde : les boiteux, les lépreux, les aveugles, les paralytiques; et l'on croit entendre s'élever du sein de la foule un lugubre concert de lamentations et de plaintes. Les uns implorent en gémissant, les autres prient avec espoir. Une femme étendue sur une natte fait effort pour toucher seulement du bout de ses doigts les pieds de Jésus, tandis que sa mère et sa sœur intercèdent pour elle, la première avec passion, la seconde avec une piété résignée. Couché sur sa brouette, un paralytique attend le regard du dieu qui doit le rendre au mouvement et à la vie. Un homme robuste s'adresse au Seigneur en lui désignant du doigt son père infirme, vieillard qui peut se traîner à peine, soutenu par sa femme, et qui n'a plus ni la force de se mouvoir, ni la force d'espérer. Les plus croyants, les plus fervents sont ceux qui approchent le Christ de plus près; à mesure que les groupes s'éloignent du centre de la composition, les manifestations de la foi deviennent moins vives. Mais que de délicatesse et de vérité dans ces nuances! le discours peut à peine les rendre : la pointe de Rembrandt les fait sentir. Jamais la peinture a-t-elle rencontré, je le demande, des physionomies plus profondément humaines que celle de cette vieille femme, aux bras décharnés, aux mains sillonnées de rides, qui crie la douleur, et supplie avec tant d'âme pour la guérison de sa fille couchée à ses pieds? Et dans ces divers degrés de la tendresse et de la foi, la finesse des expressions n'est pas moins remarquable que leur énergie. Les femmes ont une manière de demander qui n'est pas celle des hommes; la vieillesse ne manifeste pas ses sentiments comme l'enfance; voyez cette mère qui porte un nouveau-né dans ses bras, et qui s'avance avec l'allure du doute : c'est son fils, un petit garçon de dix ans, qui la conduit par le pan de sa robe, et lui montrant le Christ, semble dire : « Celui-là guérit. »

Parmi les malades qu'on aperçoit sous la voûte, il en est qui sont venus des contrées lointaines pour écouter la parole qui doit les guérir. Ceux-ci ont fait le voyage sur un âne, d'autres arrivent sur des chameaux et sont partis sans doute de ce même pays d'Égypte qui vit l'enfance du Seigneur. J'aperçois dans l'ombre un personnage basané, aux lèvres épaisses, que ses gens ont amené du fond de l'Éthiopie. Il a un bandage sur les yeux, et porte sa tête comme un aveugle qui attend le bienfait du jour. Ainsi se vérifie cette parole de l'Écriture : « *Et sa renommée se répandait de plus en plus...* » Dans cette page merveilleuse et si

justement célèbre, il n'est pas jusqu'à l'inachevé de certaines parties qui ne soit un calcul heureux du peintre. Pour caractériser les ennemis de Jésus, il a suffi à Rembrandt de quelques traits; il ne s'est point donné la peine de modeler avec soin ces figures, comme s'il eût craint de leur prêter, dans son tableau, une importance égale à celle des chrétiens auxquels s'intéresse son génie. Pour qu'il ne manquât rien aux saisissants contrastes dont se compose cette belle œuvre, l'artiste a placé sur le premier plan un pharisien repu et replet, un mauvais riche, qui, les mains derrière le dos, semble regarder avec indifférence, avec mépris, le troupeau de croyants et de misérables que le Christ traîne à sa suite. Enfin, dans une espèce de tribune formée par les restes d'une muraille, un groupe de Juifs paraissent discuter entre eux la divinité du Fils de l'homme, et tandis que l'un d'eux montre du doigt le ciel d'où est descendu le consolateur, un docteur étonné sourit d'un air incrédule et personnifie à lui seul tout le judaïsme. Mais ce côté de la composition est sacrifié dans l'estampe, comme il l'est dans la pensée du peintre-graveur. Ici, la teinte est plate, le jour est uniforme, tandis que les suavités du clair-obscur, toutes les variétés du ton, tout le charme d'une clarté souterraine qui passe par les transitions les plus douces, sont réservées au groupe des pauvres. Rembrandt distribue les trésors de sa lumière en proportion de l'intérêt que ses figures lui inspirent et de l'intérêt qu'elles doivent nous inspirer.

Faut-il parler maintenant de l'exécution magique de cette gravure? Mais à quoi bon faire ressortir ce qui est de nature à frapper si vivement tous les yeux? L'esprit de Rembrandt est dans chaque trait; il se révèle dans les moindres nuances d'un travail, tantôt précieux, tantôt vif et rapide. Le procédé ne fait qu'obéir ici aux délicatesses du sentiment. La pointe est conduite, non par la main, mais par le cœur.



51

JÉSUS AU JARDIN DES OLIVIERS

Jésus-Christ est vu de face vers la droite de l'estampe, priant à genoux sur un tertre, et soutenu par un ange. Plus loin, vers le bas de la gauche, on voit les apôtres qui dorment, assis ou couchés par terre, et dans le fond, du même côté, on aperçoit la porte du jardin, par laquelle entrent les satellites qui viennent se saisir de Jésus-Christ. Le fond est très-sombre. De grands édifices assez peu distincts, se détachent en vigueur sur un ciel en partie éclairé par la lune, en partie couvert de nuages noirs.

On lit avec beaucoup de peine, dans le coin du bas de la droite : *Rembrandt f.* 165. Le chiffre 5 est si près du bord de la planche, qu'il ne s'est point trouvé assez de place pour le quatrième chiffre.

Il n'y a qu'un seul état de cette planche; mais on en distingue les premières épreuves à la présence des barbes qui y produisent un bel effet de manière noire.

Hauteur, 0,110. Largeur, 0,083

BARTSCH, 75. CLAUSSIN, 79. WILSON, 79.

« Alors Jésus s'en vint avec eux dans un lieu appelé le Jardin de Gethsémani, et il dit à ses disciples : Asseyez-vous ici jusqu'à ce que j'aie prié dans le lieu où je vais.

« Et il prit avec lui Pierre et les deux fils de Zébédée, et il commença à être attristé. Alors il leur dit : Mon âme est triste jusqu'à la mort; demeurez ici et veillez avec moi.

« Puis s'étant éloigné d'eux environ d'un jet de pierre, et s'étant mis à genoux, il priait, disant : Père, si tu voulais transporter cette coupe loin de moi; toutefois que ta volonté soit faite et non la mienne.

« Et un ange lui apparut du ciel, le fortifiant. Et lui étant en agonie, priait plus instamment, et sa sueur devint comme des grumeaux de sang..... »

Il n'est pas dans l'Évangile de passage plus touchant que celui de l'agonie de Jésus dans le jardin des Oliviers. C'est le moment le plus pathétique de la vie du Fils de l'Homme. Dans sa passion, les tourments se succéderont les uns aux autres; il ne sera pas en même temps moqué, flagellé, couronné d'épines, percé, crucifié : Ici, tout se passe en même temps, toutes les douleurs se réunissent pour accabler son âme et la plonger dans un océan d'amertume. La nuit du prétoire, les soufflets, les verges,

les dérisions, le bois du supplice, ces images le crucifient par avance, sans parler de la plus affreuse de toutes, la trahison d'un ami. Pour qu'il ne manque rien à cette agonie, Jésus se voit abandonné de ses disciples. Ils n'ont pu veiller une heure avec lui, ils se sont endormis lâchement et l'ont laissé en proie aux angoisses de son âme défaillante et *triste jusqu'à la mort.* Il est seul, entre ceux qui doivent le renier, et celui qui va le trahir. Sur le Calvaire, toute la nature s'intéressera pour lui, et ses ennemis même le reconnaîtront fils de Dieu; mais ici, il souffre dans le silence, il agonise dans la solitude et les ténèbres...

Est-il un peintre, je le demande, qui ait compris comme Rembrandt la sublimité de l'Évangile? Quelle profondeur de sentiment! quelle poésie dans la mise en scène de ce drame auguste, et quelle grandeur dans un si petit cadre! La nature entière est en deuil, le ciel va se couvrir de nuées sinistres. Au loin, apparaissent les murs de Jérusalem perdus dans l'ombre. La lune, au moment de se voiler, jette les mélancolies de sa lumière sur le jardin de Gethsémani, et tandis que ce dernier rayon éclaire la douleur du Fils de l'Homme et la blanche figure de l'Ange qui le soutient, on aperçoit, dans l'obscurité du fond, les soldats des sacrificateurs, qui viennent, conduits par Judas, avec des armes et des flambeaux... Non, il n'est pas un peintre, même parmi les plus grands, qui ait lu l'Évangile comme Rembrandt l'a su lire. Lui seul a vu le côté humain des Écritures, et ce côté humain est vraiment d'une beauté divine.

52

JÉSUS-CHRIST PRÉSENTÉ AU PEUPLE

Grande estampe en largeur, gravée à la pointe sèche, où l'on voit la façade d'un prétoire devant laquelle est un corps avancé tout uni, comme un perron sans balustrade. Cette façade est ornée de deux statues qui se terminent en gaîne et qui représentent la Justice, tenant une balance, et la Force, tenant une massue. Sur le perron paraît Jésus-Christ debout, les mains liées, à côté de Pilate qui le montre au peuple assemblé, et qui est lui-même accompagné d'assesseurs et de soldats. De chaque côté de la façade sont deux bâtiments en retraite. Celui de droite présente une croisée à vitraux avec deux figures et une porte donnant sur un escalier où l'on distingue, entre autres personnages, une femme ayant un enfant dans ses bras. Au bas de l'escalier s'avance un juif à grande barbe dont l'ombre portée se dessine fortement sur le perron. Le peuple assemblé se compose d'une trentaine de figures indiquées au trait et, çà et là, très-légèrement ombrées. Le bâtiment de gauche, sur lequel la façade principale porte son ombre, présente une croisée ornée de pilastres, à laquelle on aperçoit une femme qui regarde et un soldat de profil. Au-dessus de la porte du bâtiment de droite, on lit : *Rembrandt, f.* 1655.

Il n'existe pas moins de huit états de ce morceau, qui est rare.

Premier état. La planche est plus haute de 27 millimètres. Il n'y a pas de balustrade indiquée sur le haut de la droite, et l'ombre portée de ce bâtiment de droite sur celui de face, où se voit une croisée avec deux figures dont l'une est penchée, n'est pas encore exprimée. Il n'y a pas de contre-tailles sur la cuisse de l'homme placé à l'extrémité gauche du perron, et séparé de Pilate par un socle. Il n'y a pas non plus de contre-tailles horizontales à côté des colonnes, au-dessous de la croisée du bâtiment de gauche. La femme qui regarde à cette croisée a le visage clair. Cette épreuve, extrêmement rare, est sans nom ni année.

Nota. Une épreuve de ce premier état, sur papier de Chine, fut vendue 950 florins à la vente Verstolk de Soelen, en 1847. Claussin décrit comme unique celle qu'il possédait, et qu'il céda au notaire Robert; mais Wilson nous apprend qu'il existait une épreuve semblable dans la collection Denon.

Deuxième état. Même dimension. On y voit des contre-tailles au-dessous de la croisée de gauche et sur la cuisse de l'homme placé à l'extrémité gauche du perron. Sans nom ni année comme le précédent. Très-rare.

Troisième état. La planche est rognée par le haut de 27 millimètres. Au haut de la droite, sur le bâtiment en retour, on voit une balustrade qui projette une ombre sur le bâtiment de face, et cette ombre descend jusqu'à la porte donnant sur l'escalier. La figure de la femme qui regarde à la fenêtre du bâtiment de gauche, est ombrée d'une légère taille diagonale. Sans nom ni année. Très-rare.

Quatrième état. La fenêtre du bâtiment de droite, où sont deux figures dont l'une est penchée, présente des contre-tailles verticales au-dessus des figures. Sans nom ni année. *Non décrit.*

Cinquième état. Les figures du peuple assemblé au bas du perron, sont effacées de telle façon qu'on voit les traces du grattoir. On remarque au haut de la façade, entre les deux statues, des espèces de mâchicoulis légèrement indiqués. Sur la porte devant laquelle sont Pilate et le Christ, est dessinée une seconde arcade ombrée de tailles verticales, et qui s'élève à la hauteur des pieds des deux statues. La figure de femme qui regarde à la croisée du bâtiment de gauche, est reprise à la pointe sèche, et sa coiffure plus étroite est dessinée plus carrément. Encore sans nom ni année.

Sixième état. C'est ici seulement — et non pas au troisième état, comme le dit Claussin, — que paraît le nom de Rembrandt avec l'année, sur l'architrave de la porte de droite. Au bas du perron, à la place où était la foule, on voit deux voûtes, et entre ces deux voûtes un mascaron, ou plutôt un buste à grande barbe. La croisée du bâtiment de droite a changé de forme : les ouvertures en sont plus hautes et l'arc supérieur, au contraire, est surbaissé. La statue de la Force est grossièrement retouchée. La figure entière du Christ est ombrée; les yeux, le nez et la bouche sont repris lourdement. On aperçoit sur le pas de la porte du bâtiment de gauche, trois hommes à turban ou à bonnet qui ne se voyaient point dans les épreuves précédentes. Tout au bas de l'estampe, à droite, est indiqué un enfoncement. Extrêmement rare.

Septième état. Le buste à grande barbe, placé entre les deux voûtes, est couvert de tailles diagonales et ne paraît plus distinctement. Cette épreuve est poussée au noir. Fort rare.

Nota. Claussin distingue deux états des épreuves dites au mascaron, mais il est évident que le premier de ces deux états se confond avec le précédent. Wilson n'a pas commis cette faute.

Hauteur de la planche réduite, 0,359; Largeur, 0,456.

BARTSCH, 76. CLAUSSIN, 80. WILSON, 80.

« Il est difficile de concevoir, dit Bartsch, ce qui peut avoir déterminé « Rembrandt à effacer les figures qui étaient devant le grand socle; car ce qu'il « a mis à leur place est fort mauvais. Il est vraisemblable que ce changement a « déplu à Rembrandt lui-même, et qu'il a brisé la planche sans en avoir tiré « beaucoup d'épreuves. Ce n'est qu'en cela qu'on peut trouver la raison pourquoi

« ces dernières épreuves, qui devaient être les plus communes, sont beaucoup « plus rares que les trois premières.

Il est possible que le changement opéré par Rembrandt à sa planche lui ait déplu, mais ce qui est certain, c'est que la première pensée de la composition présentait un défaut que Rembrandt devait sentir mieux que personne, un défaut d'unité. La foule assemblée autour du perron était sans doute bien intéressante par la variété et le naïf des figures, par le pittoresque des costumes et par la présence de toutes les conditions, de tous les tempéraments, de tous les âges; mais il faut convenir que l'intérêt même qui s'attachait à ces groupes animés devait nuire au groupe principal, celui du Christ. Rembrandt, qui connaissait si bien la loi du sacrifice dans les œuvres d'art, y a courageusement obéi en effaçant les figures du peuple assemblé, afin de ne pas diviser l'attention du spectateur et de la porter tout entière sur l'unique et sublime héros de ce grand drame. Il est heureux pour les amateurs que le peintre-graveur ait tiré quelques rares épreuves du premier état de sa planche, avant de faire disparaître cette foule vivante et remuante, qu'on regretterait de n'avoir point vue; mais, encore une fois, ce n'était pas là que devait être le tableau; et, en grattant cette partie, Rembrandt a donné à sa composition ce qui lui manquait, du repos. Il y a même quelque chose d'habile à supposer le gros de la foule en avant et en dehors du cadre. Le spectateur se trouve ainsi plus intéressé à regarder un tableau fait pour lui, car lui-même alors fait partie de cette foule que son imagination supplée, et il s'y mêle en pensée.

Tout est profit dans la contemplation des ouvrages des grands maîtres. Leurs fautes, surtout quand ils les corrigent eux-mêmes, nous instruisent autant que leurs beautés nous charment. Le génie de l'artiste se montre dans ses repentirs aussi bien que dans ses triomphes. Rembrandt est tout entier dans la belle ordonnance de ce morceau, si imposant par l'ensemble, si curieux par le détail. On se croit transporté tout à coup en pleine Judée, au milieu de ce peuple d'Israël qui, depuis deux mille ans, n'a pas encore changé de physionomie. Race étrange, dont tant de siècles n'ont pu altérer les traits! Rembrandt, qui vivait dans le quartier des juifs à Amsterdam, observa une à une les individualités les plus singulières de cette forte race, mais à travers mille nuances diverses et accidentelles, il sut démêler le caractère général de la nation juive, de sorte que, de tant de figures dont pas une ne ressemble à une autre, il a composé un seul et même peuple. A l'exception du Romain Ponce Pilate, qui conserve, en dépit de son turban, un air italien, tout est juif dans le tableau. L'architecture seule est d'un style bâtard; elle n'est pas romaine, comme il semble que devait l'être celle d'un prétoire bâti pour les lieutenants de Tibère... Mais quelle grandeur dans ces deux statues de la Justice et de la Force, indiquées du premier coup, au bout de la pointe! On dirait que Rembrandt a eu pour modèles, dans sa pensée, deux cariatides de Michel-Ange.

53

ECCE HOMO

Grand morceau en hauteur. On y voit Jésus-Christ de face et debout, exposé aux regards du peuple, et entouré de soldats. Il a les yeux levés au ciel et les mains liées devant lui. Sa tête est couronnée d'épines, et son corps est couvert d'un simple manteau attaché par le milieu avec une corde. Pilate placé à droite, sous un dais, le bras gauche étendu, parle à plusieurs Juifs dont un, à genoux, tient le roseau qu'il doit présenter à Jésus-Christ. Au bas du trône de Pilate, un Juif étend la main droite vers la multitude qui occupe tout le bas de la gauche. Ce Juif, par son geste, semble vouloir apaiser le peuple qui demande la mort du patient, en lui promettant que l'on va crucifier Jésus-Christ. Le fond est riche en architecture. On y distingue vers la gauche une grande horloge. Le ciel est sombre. On lit dans la marge à gauche : *Rembrandt f.* 1636, *cum privile.* Ce morceau est fort recherché et se trouve difficilement, surtout beau d'épreuve.

Il y a quatre états différents de cette planche.

Premier état. Le groupe composé de Pilate, de quatre autres figures et du Juif qui étend la main vers le peuple, n'existe pas encore. Cette partie de la gravure n'est pas même dessinée au trait; elle est toute blanche. Le reste est cependant fort travaillé, même la partie inférieure de l'escalier, dans laquelle paraissent les figures de Juifs que l'on voit seulement en buste. Le ciel présente des parties claires, et la grande horloge que l'on distingue dans le fond, à gauche, et dont le cadran est très-visible, n'est pas couverte de contre-tailles. Cet état est presque unique. On ne le trouve à notre connaissance qu'au British Museum qui en possède deux épreuves infiniment curieuses, dont l'une, provenant du cabinet de Barnard, a été retouchée par Rembrandt et porte des maculatures de bistre, évidemment faites dans l'atelier du peintre graveur.

Second état. Il est extrêmement rare. La planche est terminée, mais le visage du Juif placé au-dessus de celui qui tient le roseau, n'est pas encore ombré de contre-tailles. On connaît les premières épreuves de cet état à quelques traits échappés dans la marge du bas, qui ne sont pas ébarbés. On lit dans cette marge, ces mots tracés à la pointe : *Rembrandt cum privilegio.*

Nota. Une très-belle épreuve de cet état, provenant de la collection Michel de Marseille, fut adjugée à la vente Debois pour 1,095 francs. Mais depuis la

vente Debois, qui eut lieu en 1843, les choses ont bien changé et le prix des pièces rares s'est accru de beaucoup. Nous avons vu cette année même un amateur de Paris, M. D.... payer une superbe épreuve de ce même état 1,400 francs.

Troisième etat. Il est avec les contre-tailles sur le visage du Juif dont nous venons de parler. On ne peut nier que la planche ne soit plus parfaite dans cet état que dans le précédent, puisque la figure du Juif avançait beaucoup trop, et n'a été remise à son plan que par les contre-tailles dont le peintre l'a si hardiment sabrée.

Quatrième état. On lit dans la marge du bas à gauche : *Rembrandt pinxit, Malbouse excudit, rue Saint-Jacques.* Et à droite : *Au-dessus de Saint-Benoît, à l'imprimerie de taille douce.*

Hauteur, 0.550. Largeur, 0.446.

BARTSCH, 77. CLAUSSIN, 82. WILSON, 82.

Rembrandt, on l'a vu, a traité une autre fois et tout différemment ce pathétique sujet de la présentation de Jésus-Christ au peuple. Dans le morceau précédent, il s'est figuré la scène vue de loin et s'est plus occupé de l'ordonnance et de l'expression par l'ensemble que du modelé des figures et de l'expression par le détail. Ici, le peintre s'est rapproché de la foule et semble avoir regardé de près les héros de son drame, depuis le plus vil jusqu'au plus noble. Il a vu et observé une à une ces physionomies d'Israélites et de Romains, et y a démêlé, dans toutes leurs nuances, les sentiments qu'un tel spectacle devait éveiller en eux. Cruauté, bassesse, curiosité barbare, ironie grossière, et la lâcheté de Pilate et la brutalité de ses soldats, parmi lesquels cependant il en est un de compatissant et qui paraît secrètement averti de la grandeur du Fils de l'Homme, rien de tout cela n'a échappé à l'esprit de Rembrandt, à son regard de philosophe, à sa pointe de graveur.

Les nombreux dessins de ce grand peintre qui sont répandus dans les collections de l'Europe, et que nous connaissons par des fac-simile ou des gravures, peuvent nous faire juger que Rembrandt se prépara par des études sérieuses à l'exécution de cette belle planche, la plus considérable de son œuvre. Il n'est pas une seule des figures du premier plan, de celles qui composent le groupe placé dans la lumière, qui n'ait été l'objet d'une étude à part. Rembrandt en a cherché les modèles, non pas dans son imagination, mais dans la nature. Le quartier des Juifs, qu'il habitait à Amsterdam, lui a fourni cette variété de types dans une même race, qu'il n'aurait pu rencontrer nulle autre part, ces têtes marquées à l'empreinte du fanatisme, ces jeunes hommes à la barbe fine et frisée, à la peau luisante, ces vieillards enfumés, squalides et rances, qui affichent à la fois de la misère et du luxe, qui sont revêtus de fourrures précieuses et d'habits troués, de linge sale et de pierreries. Et quelle foule! Comme elle est épaisse, remuante et ondoyante! Les archers la rudoient, les

soldats la contiennent ou la menacent; les femmes s'y étouffent, les enfants se cramponnent aux angles des maisons pour échapper à la presse; on croit entendre rugir toute la populace de Jérusalem. Rembrandt, dans ce tableau, a représenté la foule en masse, telle qu'elle se montre à nos regards; mais en la tenant tout entière dans l'ombre, il n'a pas manqué de faire tomber un rayon de lumière sur quelques têtes remarquables du premier plan, et de les mettre en relief, comme nous les voyons en pareil cas dans la réalité même. Parmi tous ces hommes échauffés par le spectacle d'un condamné et par la promesse d'un supplice, on peut en distinguer un dont les cheveux sont collés sur son front par la sueur, et dont le geste violent et le visage ignoble expriment avec la dernière énergie la dureté dans l'abrutissement. C'est une de ces figures qu'on se souvient d'avoir vues quelque part, aux jours du danger, et qui restent gravées pour la vie dans le souvenir. Mais pour lier la masse obscure avec le groupe le plus lumineux du tableau, Rembrandt a placé sur les degrés du perron, où les soldats exposent Jésus-Christ, un jeune homme au visage efféminé, oblong et mielleusement féroce, qui, étendant le bras sur la multitude émue, semble l'apaiser en l'assurant que la victime attendue lui sera bientôt livrée. Enfin, après nous avoir montré tout exprès tant de physionomies où se peignent la barbarie, la lâcheté et la bassesse, le peintre nous fait revenir à cette belle figure du Christ, qu'illumine un rayon d'en haut; figure empreinte de toutes les souffrances humaines, et qui, ainsi comprise dans son expression de dévouement, de douce ironie et de douleur, est bien plus touchante, bien plus sublime que ne la comprirent jamais les peintres italiens, à l'exception du grand Léonard.

54

LES TROIS CROIX

Ce morceau, qu'on appelle ainsi pour le distinguer de la pièce, plus petite, intitulée : *Jésus en croix entre deux larrons*, fait pendant au n° 52 qui représente Jésus-Christ montré au peuple. On voit ici, comme dans la petite estampe, Notre-Seigneur crucifié entre les deux larrons : il est vu de face vers le milieu de la composition. Les deux larrons, placés à égale distance, de chaque côté, sont presque de profil. Un des disciples, saint Jean embrasse le pied de la croix sur laquelle Jésus est cloué. Au bas de cette même croix, on distingue la Vierge évanouie dans les bras des saintes femmes. Entre le Christ et le bon larron, qui est à sa droite, sont deux cavaliers armés de lances. Auprès d'eux est un troisième cheval qu'on amène vers la gauche de l'estampe, tandis que le cavalier qui le montait, met un genou en terre et regarde vers Notre-Seigneur, les bras étendus. Au milieu, sur le devant, deux vieux Juifs descendent le Calvaire et paraissent fuir en dirigeant leurs pas vers la droite. Ces figures sont ébauchées, et seulement dessinées au trait. Sur la gauche, un peu vers le bas de la planche, on remarque un groupe composé d'un vieillard affligé et de quelques personnes qui l'emmènent. On lit au milieu du bas, un peu vers la gauche : *Rembrandt, f.* 1653. Fort rare.

Bartsch et Claussin n'ont connu que trois états de ce morceau. J'en trouve cinq.

Premier état. Il est de la plus grande rareté. La tête du vieillard affligé que quelques personnes emmènent vers la gauche, n'est qu'au trait. La figure qui est près du bord droit de la planche, derrière un buisson, et dont on ne voit qu'une partie, n'est couverte que d'une simple taille. Il n'y a ni nom ni année.

Second état. La figure qui est près du bord droit de la planche est couverte de contre-tailles. Sans nom ni année, comme le précédent. État *non décrit.*

Troisième état. Le nom de Rembrandt et la date de 1653 sont ajoutés vers le milieu du bas. La tête du vieillard affligé que l'on emmène sur la gauche, est fine et très-ombrée, au lieu de n'être qu'au simple trait, comme dans les épreuves antérieures. Cette épreuve est aussi extrêmement rare.

Quatrième état. Il diffère presque entièrement des trois autres. Toutes les figures sont changées, et groupées différemment, à l'exception du Christ en croix, et du bon larron qui est sur la gauche. Les trois crucifiés sont plus ombrés, et le mauvais larron, qui est sur la droite de l'estampe, se perd dans l'obscurité.

Le groupe des chevaux est aussi plus chargé de noir, et présente de notables changements. Celui qui est à gauche se cabre. La tête du cheval qui est le plus près de la croix du Christ, est tournée vers la droite. A la place du cheval qu'un valet conduisait vers la gauche, il y en a un autre dirigé vers la droite, et qui porte un cavalier. Le groupe du vieillard affligé et des personnes qui l'emmènent est entièrement effacé, ainsi que l'un des deux Juifs qui descendent le Calvaire. Celle de ces deux figures qui est à droite, reste la même, mais plus noire; le nom du peintre et la date sont devenus invisibles. La planche est couverte de hachures rudement données en sens divers, et qui répandent sur tout le sujet, la confusion et les ténèbres, principalement aux deux côtés et au bas de l'estampe. Rembrandt n'ayant pas ébarbé ces nouvelles hachures, les épreuves de ce quatrième état sont fort poussées en noir, surtout celles qui ont été tirées les premières. Encore fort rare.

Cinquième état. Il se distingue du précédent par l'adresse *Frans Carelse excudit*, qu'on lit vers le milieu du bas. Je n'en ai vu qu'une seule épreuve : elle est au *British Museum*. Non décrit.

Hauteur, 0.387. Largeur, 0.451

BARTSCH, 78. CLAUSSIN, 81. WILSON, 81.

Qui expliquera ce mystère? la sublimité, la poésie de l'Évangile n'ont jamais été mieux comprises que de notre temps, et Rembrandt, qui les a si profondément senties, n'a paru lui-même un grand poëte qu'aux générations présentes, à la jeunesse romantique du XIX[e] siècle. Chose étonnante! c'est quand la foi s'est affaiblie, c'est quand la religion s'efface et va disparaître, que tout à coup le sens des Écritures nous touche, et, comme dit Rousseau, la sainteté de l'Évangile parle à nos cœurs. Révélation tardive! Faut-il donc que la rédemption n'arrive que deux mille ans après le rédempteur?... Pourquoi le texte si longtemps incompris brille-t-il tout à coup en lettres de flamme? Nous voilà, sur la fin du christianisme, aussi attendris par les récits de l'apôtre, que si nous étions au commencement, au temps des martyrs. Il me semble en effet qu'à l'aspect de ces compositions de Rembrandt, nous rentrons dans le crépuscule du moyen âge, que les clartés païennes de la Renaissance se sont obscurcies, et qu'un voile de mélancolie s'étend sur toutes les nations de la vieille Europe. Et pourtant, c'est au XVII[e] siècle, au moment où s'ouvre l'époque gréco-romaine de Louis XIV, qu'il se trouve dans un coin de la ville d'Amsterdam, ville à moitié juive, un homme, un grand peintre, qui, pour la première fois, saisit le côté humain du christianisme, pénètre le sens des paroles de Jésus, et découvre cette ineffable poésie, cette tendresse qui avaient échappé aux plus grands maîtres de la catholique Italie. Encore une fois, Rembrandt est le seul artiste, peut-être, qu'ait visité l'inspiration chrétienne. Voyez ses contemporains : Poussin traite les sujets de la religion en philosophe. Les peintres italiens s'occupent de mythologie; le Dominiquin, le Guide, cherchant avant tout la beauté, peignent *l'Aurore* et les

Jeux de Diane; Ribera et Zurbaran ne songent qu'à faire frémir le spectateur par la représentation des supplices les plus atroces ou de la grossière terreur des moines. Murillo s'abandonne aux douces visions d'un pieux enthousiasme, d'une dévotion exaltée... mais personne ne fait entrer dans l'art le véritable génie du christianisme; personne ne paraît comprendre l'humaine divinité de Jésus-Christ. Rembrandt seul remonte à l'interprétation des grandes hérésies du moyen âge, en même temps que, par un pressentiment héroïque, il vient rejoindre la pensée moderne. Et il se trouve que cette manière de sentir est bien autrement poétique que la poésie consacrée.

Par un de ces jeux de clair-obscur familiers à son génie, Rembrandt va idéaliser ce spectacle ignominieux du gibet, en y faisant tomber une lumière surnaturelle. D'abord, c'est un jour blafard qui éclaire les victimes et les bourreaux. Il n'y a d'achevé, ou, du moins, il n'y a de travaillé encore, que la foule de peuple qui se presse derrière les cavaliers romains, et le groupe du vieillard affligé que l'on emmène : ce vieillard est sans doute Simon le Cyrénéen, qui aida Jésus à porter sa croix sur le Calvaire. Le reste n'est qu'une indication toute de génie, dans laquelle la pointe du peintre, allant droit à l'expression des plus intimes sentiments de l'âme, la rencontre en quelques traits et du premier coup. Sans modelé, sans ombres, avec un simple contour, rapide comme les battements de son cœur, Rembrandt exprime les émotions diverses de tous les acteurs de ce grand drame, l'évanouissement de Marie, la douleur des disciples, la tendresse de saint Jean qui embrasse la croix, prêt à recevoir le dernier soupir de son maître, la frayeur des pharisiens qui s'enfuient les jambes vacillantes, la conversion du centenier, l'éternelle brutalité des soldats, et peut-être les remords du traître Judas, qui se prosterne à terre, repentant et désespéré. Mais, voulant suivre la sublime agonie du Nazaréen jusqu'à l'accomplissement du sacrifice, Rembrandt va représenter, sur la même planche de cuivre, le dernier acte de cette tragédie, je veux dire le moment où Jésus ayant poussé un grand cri, le cri de la mort, et dit : *Tout est consommé*, le soleil s'éclipse, la terre se couvre de confusion et d'obscurité, le voile du temple se déchire, les rochers se fendent, les sépulcres s'entr'ouvrent. Et, en effet, dans le dernier état de sa planche peinte à l'eau-forte, le peintre a bouleversé presque toutes ses figures; la plupart ont changé de place, le groupe du vieillard qu'on emmène a disparu; des chevaux se cabrent qui ont renversé leur cavalier : le mauvais larron se couvre d'une ombre sinistre, une pluie de ténèbres tombe du haut des cieux sur cette scène d'iniquité, *nubes pluant justum*, et l'œil ne distingue plus que l'image confuse d'un des pharisiens frappés d'épouvante, la silhouette des bourreaux, l'heureux scélérat qui a recueilli les prémices du sang de Jésus-Christ, et enfin la grande figure du Juste qui se dévoue pour l'humanité...

Sur la croix que son sang inonde,
Un fou qui meurt nous lègue un Dieu.

« Rembrandt, qui vivait au milieu d'une population nourrie de la Bible, dit un écrivain de nos jours, s'est inspiré, non pas tant des livres saints que de

l'interprétation légendaire qu'en avait faite l'imagination du peuple, et c'est par là qu'il les a rajeunis. On ne sait pas combien tout sera nouveau quand nous aurons des artistes populaires... Quelle chose touchante de voir dans tous les artistes du Nord et du Midi, comment chaque peuple veut être le peuple de Dieu, participer à la bonne nouvelle de l'Évangile, avoir le Christ de sa nation, de sa race, de son temps! Que par nous ce miracle du cœur se renouvelle, qu'il se rajeunisse, quand partout il a vieilli[1]. »

(1) *La Foi nouvelle cherchée dans l'Art, de Rembrandt à Beethoven*

57

LA GRANDE DESCENTE DE CROIX

Grand morceau en hauteur, faisant pendant à l'*Ecce homo*. Le sujet est éclairé par des rayons qui tombent du ciel directement sur le groupe de ceux qui sont occupés à descendre Jésus-Christ de la croix. On voit dans le haut un homme appuyé sur une des traverses de la croix, qui se penche et tient de la main droite le linceul dans lequel on doit poser le corps du crucifié. Il y a de chaque côté un homme sur une échelle; l'un d'eux soutient le bras gauche du Sauveur, l'autre lui soulève le bras droit. Au-dessous sont deux hommes vêtus de noir qui reçoivent le corps. A côté, vers la gauche, est un Juif debout, vu de profil, coiffé d'un turban dont les bouts pendent par derrière, et couvert d'un manteau brodé et doublé de fourrure; il a la main droite posée sur son bâton. On suppose que ce Juif représente Joseph d'Arimathie. Du même côté, dans le lointain, on voit la ville de Jérusalem. Au bas de la droite, sont un homme à genoux et deux des saintes femmes qui étendent un tapis pour y déposer le corps de Jésus-Christ, et derrière elles on remarque plusieurs spectateurs qui paraissent émus de cette triste scène. Dans la marge du bas, on lit : *Rembrandt f. cum privil.*, 1633, et vers la droite : *Amstelodami Hendricus Vlenburgensis excudebat.*

Rembrandt a gravé deux fois ce sujet, et sur deux planches différentes, ainsi que l'a fait observer Wilson. La première fois, ayant trop chauffé sa planche, il en brûla le vernis; mais il grava son sujet sans se douter de cet accident, dont il n'aperçut les suites fâcheuses qu'au moment où il versa l'eau forte sur la planche. Il fut alors obligé d'ôter l'eau-forte précipitamment, mais il était déjà trop tard, et la gravure, mordue à travers ce vernis écrasé, présentait une saleté générale sans aucun ménagement de clair : il fallut la recommencer.

De cette première gravure ainsi manquée on ne connaît que trois épreuves : une qui est au Cabinet des Estampes, à Paris, une autre qui est au British Museum, et une troisième qui est au musée d'Amsterdam. Celle-ci provient de la vente Verstolk, où elle fut adjugée pour 250 florins. M. Verstolk l'avait achetée à la vente de M. Robert Dumesnil, qui la tenait de Claussin, lequel l'avait obtenue, comme double, du Cabinet des Estampes de Paris, par voie d'échange.

La seconde planche sur laquelle Rembrandt reproduisit son sujet, était plus grande d'un pouce environ et de forme carrée par le haut, au lieu d'être

cintrée, comme l'était la première. Il fit quelques changements à sa composition, notamment dans les deux figures du fond qui s'aperçoivent sur la droite, entre le vieillard nu-tête qui a les mains jointes, et le vieillard en bonnet qui avance la main gauche. L'une de ces figures, ou plutôt de ces têtes, qui était de face dans la première planche, est de profil dans celle-ci; l'autre, qui a un mouchoir sur les yeux, dans la seconde planche, ne l'avait pas dans la première.

Il existe quatre états de cette seconde planche :

Premier état. Les deux hommes vêtus de noir qui reçoivent dans leurs bras le corps de Jésus-Christ, ont les jambes ombrées d'une seule taille. Fort rare.

Deuxième état. On remarque des contre-tailles sur les jambes des deux hommes vêtus de noir qui reçoivent le corps.

« Cette épreuve, dit Claussin avec raison, n'a pas la finesse et le brillant « de la précédente, quoique plus forte de ton, ce qui me fait présumer que « Rembrandt aurait pu la remordre, surtout dans les parties les plus ombrées, « où l'on trouve une dureté qui n'est point dans l'autre. Elle est également « avant l'adresse et ne se trouve pas communément. »

Troisième état. On lit en bas l'adresse de Hendricus Vlenburgensis.

Quatrième état. Avec l'adresse de Justus Danckerts.

Hauteur, 0,541. Largeur, 0,410

BARTSCH, 81. CLAUSSIN, 83. WILSON, 83-84.

En écrivant la vie de Rembrandt dans l'*Histoire des peintres*, nous avons déjà parlé de cette composition. Qu'il nous soit permis de reproduire ici le jugement que nous en avons porté dans cet ouvrage[1] : « Combien de fois la peinture n'a-t-elle pas représenté la tragédie du Calvaire? Depuis Daniel de Volterre jusqu'à Rubens, combien de peintres n'ont-ils pas choisi surtout le moment où le Christ mort descend du gibet? Eh bien! dès que Rembrandt aborde le même sujet que ces grands maîtres, il le met en scène avec une sublimité imprévue. A la considérer du haut de ces convenances qu'on appelle le style, le *costume*, les nobles traditions, *la Descente de croix* serait sans doute un tableau insoutenable : la tête et le corps du crucifié sont d'une affreuse laideur. Les hommes qui l'ont décloué, ceux qui tiennent le linceul ou qui supportent dans leurs bras le cadavre tombant, les spectateurs de la scène, les trois Maries, appartiennent par leur accoutrement bizarre et déchiré, par leurs coiffures et leurs formes, aux espèces les moins nobles, les plus déchues. Debout, sur le premier plan, dans une attitude d'indifférence, se pose une sorte de bourgmestre coiffé d'un turban et couvert d'un manteau brodé, doublé de fourrures. Il appuie

1. *Histoire des Peintres de toutes les écoles, depuis la renaissance jusqu'à nos jours, par M. Charles Blanc, ancien directeur des Beaux-Arts.* Paris, Jules Renouard et compagnie, rue de Tournon, 6.

sa main sur une canne de commandement, et ressemble si bien à un commissaire qu'aurait envoyé la justice pour assister à l'enlèvement du cadavre, qu'on pourrait se croire à la morgue de Jérusalem. Mais Rembrandt, par un coup de maître, va prêter à cette scène de deuil une étonnante poésie. Voici qu'une lumière tombe d'en haut, comme un regard de Dieu, sur le corps de la victime. Une pluie de rayons perce l'obscurité du ciel et inonde le tableau; tandis que la triste Jérusalem paraît noyée là-bas dans les demi-teintes, une clarté glorieuse fait vivre et resplendir l'image de la mort. Ces serviteurs en guenilles n'ont plus rien de vulgaire : on ne remarque plus que leur geste expressif, leurs précautions délicates et passionnées, leur douleur. Et comme elle est sentie! comme elle est profonde! Quel contraste entre l'impassibilité de l'homme à turban et la tendresse des pauvres, entre ce Juif brillant d'hermine, de paillettes et d'or, et ces misérables qui sont si pleins d'âme sous leurs haillons; véritable troupeau du Christ, dont un supplicié sera le dieu. Voilà comment il est prouvé que la noblesse ne tient pas seulement aux formes, mais au sentiment qui les anime. La représentation de quelques chrétiens émus ou pleurant aux funérailles de leur Dieu, pouvait bien se passer de la beauté antique, de la beauté païenne. Il suffisait de souffler une âme au tableau, et c'est ce qu'a fait Rembrandt en y jetant la lumière de son génie. Comment ne pas s'intéresser à une telle scène, quand le ciel même s'y intéresse! »



59

LA DESCENTE DE CROIX AU FLAMBEAU

Le sujet est placé sur une colline à la gauche de l'estampe. Au bas est un brancard sur lequel Joseph d'Arimathie étend un linceul pour recevoir le corps de Jésus-Christ que les disciples descendent de la croix. Un d'eux tient le corps dans ses bras; un autre éclaire la scène avec un flambeau. Le haut de la gravure et la partie droite sont plongés dans l'obscurité. On y aperçoit les murs de Jérusalem, quelques figures indistinctes et une main qui sort de l'ombre. Au bord de la droite est la figure d'un homme coiffé d'un haut bonnet qui paraît richement vêtu. L'estampe est signée sur les bords du linceul : *Rembrandt* 1655.

On ne connaît qu'un seul état de cette planche, c'est celui que nous venons de décrire. Les épreuves ne diffèrent donc entre elles que par la présence ou l'absence des barbes, et par le plus ou moins de vigueur dans les parties noires.

Hauteur, 0,210. Largeur, 0.162

BARTSCH 83. CLAUSSIN 87. WILSON 88.

L'inventaire, le précieux inventaire des meubles et effets, dessins et objets d'art trouvés chez Rembrandt, lorsqu'on en fit la vente en 1656, nous fait voir qu'il était nanti de portefeuilles remplis de gravures italiennes, et notamment de beaucoup de pièces gravées par les Carrache ou d'après eux. Dans la composition de cette Descente de Croix, le peintre hollandais s'est inspiré de Louis Carrache. Le grand goût de l'Italie se mêle ici à la poésie du Nord; le génie de l'effet se marie à un sentiment de noblesse tout à fait inattendu. Le Christ mort est cette fois d'une grande beauté, et Rembrandt a pu donner une expression profonde à ses figures sans leur imprimer un caractère de vulgarité. On peut voir, cependant, que le meilleur de son tableau est encore ce qu'il y a mis de son propre fonds. Je parle de cette lumière magique qui prête tant de poésie à la scène, de cette main blanche qui sort de l'ombre noire, et qui produit absolument la même impression que ferait un grand cri poussé dans les ténèbres.

Quelle différence de la grande Descente de Croix à celle-ci! et quelle variété de moyens pour arriver à des effets également pathétiques! Là c'est une scène vraiment chrétienne où le Dieu des pauvres tombe expiré dans les bras de quelques fidèles, émus jusqu'aux entrailles. Ici c'est un Dieu qui n'a d'humain que la forme et dont la divinité rayonne jusqu'au sein de la mort. Il est remarquable que la laideur et la trivialité des figures dans la grande Descente de Croix, sont relevées par un miraculeux coup de lumière, par un rayon d'en haut qui perce l'obscurité d'un ciel sinistre, comme ferait un regard de Dieu, tandis que la scène, éclairée ici à la lueur naturelle d'un flambeau nocturne, emprunte un autre genre de beauté de la beauté même des figures et de leur caractère.



60

LA VIERGE DE DOULEUR

La sainte Vierge, vue à mi-corps, dirigée vers la droite de l'estampe, au devant d'un appui de pierre sur lequel sont placés la couronne d'épines et les clous du crucifiement. Elle paraît méditer sur les instruments de la Passion. Ce morceau est de la plus grande rareté.

Il en existe deux états :

Premier état. On voit plusieurs tailles durement gravées sous le menton de la Vierge et au-dessous de ses deux bras. Dans ces trois endroits, sont de grosses taches qui semblent provenir de ce que les tailles dont nous parlons n'auraient pas été ébarbées.

Second état. Les tailles durement gravées sont éclaircies.

Hauteur, 0,110. Largeur, 0,090.

BARTSCH, 85. CLAUSSIN, 89. WILSON, 90.

Il est probable que l'extrême rareté de cette estampe provient de ce que Rembrandt n'en aura tiré qu'un très-petit nombre d'épreuves, n'en étant point satisfait. Du reste, nous n'y trouvons rien de bien remarquable, et au premier abord nous serions tenté de croire qu'elle n'est même pas de Rembrandt. Le geste est *ponsif* comme celui d'une vierge bolonaise; la draperie n'offre que des plis sans caractère et sans modelé. L'expression est froide, ce qui n'arrive jamais à Rembrandt. Enfin, le travail lui-même manque d'esprit. Je ne serais donc pas surpris que la *Vierge de douleur* fût l'ouvrage de Ferdinand Bol ou de quelque autre peintre de la même école, s'inspirant d'une gravure italienne; et bien que Rembrandt n'ait pas signé toutes ses eaux-fortes, on peut considérer ici l'absence de son monogramme comme une preuve de plus que celle-ci n'est pas de lui, ou du moins n'est qu'un de ces essais de pointe auxquels on n'attache aucune importance, et que le peintre abandonne quand il n'y a pas entrevu la chance d'une figure heureuse ou d'un sujet bien senti.



62

JÉSUS MIS AU TOMBEAU

Ce morceau fait pendant au n° 59, *la Descente de croix au flambeau.* Il se compose de douze figures. On voit au bas de la droite les disciples qui ensevelissent le corps de Jésus-Christ enveloppé d'un linceul. Sur le devant, à gauche, sont les trois Maries qui pleurent sa mort. Au-dessus paraissent trois personnages debout, dont le plus remarquable est un vieillard à barbe blanche, Joseph d'Arimathie, sans doute, qui appuie ses deux mains sur un bâton et regarde le cadavre. Dans le fond se dessine une voûte cintrée, au bas de laquelle s'avance un appui de pierre où sont placées deux têtes de mort. Au-dessus de cette voûte se distingue une grande arcade qui touche à l'extrémité supérieure de la planche. Cette pièce est rare. Elle est sans nom et sans date. Les épreuves qu'on en trouve sont variées d'effet, mais elles diffèrent entre elles plutôt par la manière dont elles sont imprimées, que par des changements véritables. Il n'y a que trois sortes d'états essentiellement distincts, c'est-à-dire produits sur le cuivre même par le travail de la pointe ou de l'eau-forte.

Premier état. Il est à l'eau-forte pure : il y a beaucoup de parties claires; la paroi du caveau, entre la Vierge et le disciple vu de dos, est toute blanche. Les ombres ne sont qu'ébauchées; le haut du fond est gravé d'une simple taille. Très-rare.

Il y a une épreuve de ce premier état avec une teinte imitant un lavis à l'encre de Chine. Cette teinte qui couvre les ombres et la figure vue de dos, et qui, dans le fond, descend jusqu'aux têtes de mort, est obtenue avec du noir d'imprimeur légèrement étendu sur le cuivre au moment de l'impression.

A la fameuse vente du ministre d'État, Verstolk de Soelen, qui eut lieu à Amsterdam, en 1847, on vit une épreuve teintée de ce premier état, qui présentait dans le fond des fenêtres gothiques. Cette épreuve, qui passait pour unique, fut vendue 90 florins. Elle est aujourd'hui au musée d'Amsterdam.

Second état. La planche est partout couverte de doubles et triples hachures, notamment sur toute la paroi du caveau entre la Vierge et le disciple vu de dos; des tailles sont ajoutées horizontalement sur la partie droite du linceul.

On connaît plusieurs épreuves de cet état. La première est imprimée de la façon ordinaire. La seconde est teintée partout à l'impression, comme nous l'avons dit plus haut. On remarque une partie claire auprès des têtes de mort, sur le bord droit de la planche. La troisième, également teintée, ne présente de clair que sur le linceul du Christ. On y distingue mieux les détails. On aperçoit au-dessus des têtes de mort un reflet sur lequel elles se détachent en noir. La quatrième est toute noire. Les figures sont teintées; on ne reconnaît

que celles qui sont autour du corps. La petite voûte au-dessus des têtes de mort se dessine en demi-teinte sur l'obscurité du fond.

Troisième état, non décrit. Des tailles horizontales sont ajoutées au haut de la droite; ces tailles dépassent le cintre de la voûte, et sont destinées à en perdre le contour. Il s'en trouve des épreuves où quelques clairs vifs sont ménagés sur le linceul, sur les têtes des deux disciples qui soutiennent le corps, sur la joue et la main de la Vierge, sur les mains et le visage de Joseph d'Arimathie.

Hauteur, 0,180; largeur, 0,162.

BARTSCH, 86. CLAUSSIN, 90. WILSON, 91.

C'est uniquement pour son extrême rareté que les amateurs recherchent le premier état de cette estampe, qui n'est, à vrai dire, qu'une préparation brutale pour arriver à un effet prémédité. Si Rembrandt s'est contenté ici d'indiquer le geste de chaque personnage et son attitude par quelques traits grossiers, sans s'occuper des contours ni du détail, c'est qu'il avait l'intention de plonger toute cette scène dans l'obscurité, de noyer dans l'ombre ces contours. Quand on veut obtenir des teintes sourdes et des noirs profonds, il importe de préparer largement son eau-forte, afin qu'il reste une certaine transparence dans la gravure, en dépit des travaux additionnels de la pointe sèche. C'est ce qu'a fait Rembrandt.

Les amateurs qui possèdent ou qui ont vu les états postérieurs de cette planche, et qui savent quel admirable parti en a tiré le peintre, seront satisfaits sans doute que nous en ayons reproduit l'ébauche, non-seulement parce qu'elle est rare, mais parce qu'elle montre par quelles variations a dû passer ce tableau funèbre, avant de produire l'impression que Rembrandt lui-même avait ressentie en la composant. Car cette histoire de la passion de Jésus-Christ, Rembrandt l'a suivie pas à pas avec le sentiment religieux d'un chrétien, avec l'émotion d'un poëte, et c'est comme moyen d'exprimer cette émotion, qu'il a choisi un effet si mystérieux de clair-obscur. Dans le morceau qui précède, nous avons vu passer à la clarté du jour le brancard sur lequel les disciples portaient le corps de leur Dieu. Ici nous sommes entrés avec les saintes femmes dans la grotte du sépulcre. L'inhumation se fait sous une voûte éclairée par un flambeau qu'on ne voit point, et une vive lumière frappe d'abord les parois du caveau; mais bientôt, par une suite d'estampes qui ne seront que des épreuves variées d'une même gravure, Rembrandt va exprimer tout ce qui se passe dans son imagination émue. Il semble qu'à mesure que le corps descend dans la tombe, la lumière descend aussi, qu'elle diminue et s'affaiblit insensiblement; tout se confond peu à peu, tout s'efface; et à la quatrième épreuve les figures et le cadavre paraissent enveloppés comme d'un suaire d'obscurité sinistre; les lumières sont éteintes, la nuit du tombeau a commencé. Il ne reste plus sur cette gravure inimitable qu'une réverbération des flambeaux disparus, un reflet lointain, sourd, presque invisible de quelque chose qui fut la lumière, un vague souvenir de quelque chose qui fut la vie...


Rembrandt
B.R.

LES PÈLERINS D'ÉMAUS (EN PETITE DIMENSION)

PIÈCE DITE :

LES PETITS PÈLERINS D'ÉMAÜS

Jésus-Christ est assis à table avec deux disciples, devant lesquels il rompt le pain. Sa tête est environnée d'une auréole lumineuse. Il est placé sur la droite de l'estampe, ayant un chien à ses pieds, sur le devant. Le disciple qui est à sa droite, et qui est nu-tête et vu de face, coupe un gigot qu'il tient de la main gauche. Le second disciple, coiffé d'un haut bonnet, est assis dans un fauteuil, tout à fait sur la gauche, vis-à-vis de Jésus-Christ. Ses mains sont jointes et élevées comme celles d'un homme qui prie. En regardant avec beaucoup d'attention la partie noire du fond de l'estampe, on distingue avec peine une quatrième figure perdue dans l'ombre, et qui semble être celle d'un serviteur. Sur le devant de la gauche, aux pieds du disciple assis dans un fauteuil, on remarque un bâton et un havresac. Au milieu d'une petite bande claire, qui est dans le bas, on lit : *Rembrandt f.* 1634.

Les premières épreuves de cette jolie pièce, gravée avec goût, sont brillantes et ont même un peu de barbe aux rayons.

Hauteur, y compris la bande claire du bas, 0,101. Largeur, 0,072.

BARTSCH, 88. CLAUSSIN, 92. WILSON, 93.

« Et comme ils furent près de la bourgade où ils allaient, il faisait semblant d'aller plus loin; mais ils le forcèrent, en lui disant : Demeure avec nous, car le soir approche et le jour commence à baisser. Il entra donc pour demeurer avec eux.

« Et il arriva que, comme il était à table avec eux, il prit le pain et il le bénit, et l'ayant rompu, il le leur distribua. Alors leurs yeux furent ouverts, en sorte qu'ils le reconnurent, mais il disparut de devant eux. »

Rembrandt a lu plus d'une fois ce texte de l'Écriture, et plus d'une fois il a vu s'éclairer dans son imagination le drame héroïque et humain que l'Évangéliste avait su peindre en si peu de mots. Des deux estampes qu'il a inventées et gravées sur ce sujet, celle-ci me semble la meilleure. Comme toute la scène est bien renfermée dans ce petit espace! On ne saurait y rien ajouter ni en retrancher rien. Jésus-Christ est Dieu, et l'auréole qui environne sa tête, émanation rayonnante de sa pensée, lui donne un

caractère divin; mais il est homme aussi, et dans l'intimité de ce repas frugal avec ses deux disciples, il rompt le pain comme ferait un ami, il partage avec eux comme un frère. Ainsi, le grand symbole de la fraternité, qui est le fond même de la doctrine du Christ, il est exprimé ici de deux manières, dans la simplicité d'une action réelle et dans le sens idéal d'un emblème. Tandis que la présence du chien du logis donne à la composition un aspect familier et touchant, comme si le peintre eût voulu dire que les races inférieures de la création doivent obtenir leur part du pain rompu et être admises au banquet de la charité universelle, le nimbe rayonnant, qui éclaire le tableau, élève à la hauteur d'un précepte divin, d'une religion, l'acte d'un maître qui se met en communion avec ses disciples, d'un ami qui fraternise avec ses amis.

Rembrandt, disons-nous, a plus d'une fois traité ce sujet. Non-seulement il en a composé deux estampes différentes, mais il l'a dessiné de plusieurs manières. Ainsi, Houbraken, dans son *Grand Théâtre des Peintres*, a inséré une gravure faite d'après un dessin de Rembrandt, qui représente également le Christ avec les disciples d'Émaüs. Mais cette fois le peintre s'est attaché à rendre le passage de l'Écriture qui dit : «Alors leurs yeux furent ouverts, et ils le reconnurent; *mais il disparut de devant eux.* » La figure du Christ est absente, en effet, dans le dessin sublime dont je parle, et sur le siége d'où elle vient de disparaître, on ne voit plus qu'une lueur mystérieuse, fantastique, très-bien expliquée cependant par le geste d'étonnement et de frayeur que font les deux disciples, en voyant les derniers rayons d'une impalpable lumière, à la place où tout à l'heure ils ont touché la main d'un ami et entendu sa voix. Je ne sache pas que l'art italien se soit élevé jamais à une telle poésie. Elle ne peut être trouvée que par ces rares grands hommes dont le génie se développe en silence, au sein du recueillement que procurent les pâles journées d'hiver, dans les brumeuses contrées du septentrion.



Gide et J. Baudry Editeurs

Photog. par Bisson fr. Imp. Lemercier et Cie.

65

JÉSUS APPARAISSANT A SES DISCIPLES

Morceau en travers, très-légèrement griffonné. On y voit Jésus-Christ apparaissant à ses disciples après sa mort. Il est debout, presque de profil, et dirigé vers la gauche, à peu près au milieu de l'estampe. Thomas, l'incrédule, est à genoux devant lui. Les autres disciples, l'un agenouillé à la gauche du Christ, les autres assis ou debout, expriment l'étonnement que leur causent l'incrédulité de Thomas et ces paroles que Jésus semble lui dire : *Mets ta main dans mon côté, et ne sois point incrédule, mais fidèle.* On lit au milieu du bas : *Rembrandt, f.* 1650. Ce morceau est rare.

Nota. Gersaint a décrit cette pièce au n° 68 de son catalogue, sous le titre évidemment erroné de *Jésus guérissant les malades*, et Daulby a renouvelé l'erreur de Gersaint, bien qu'il ait fait assez d'attention à l'estampe, pour remarquer que la description de Gersaint était inexacte. Pierre Yver dans son *Supplément*, fait observer avec raison que la pièce décrite par Gersaint au n° 61 de son catalogue, est la même que celle décrite par le même auteur sous le n° 76.

Hauteur, 0,162. Largeur, 0,212.

BARTSCH, 89. CLAUSSIN, 93. WILSON, 94.

Il est, je crois, impossible d'exprimer plus de choses avec moins de travaux. Il n'y a pas dans cette admirable estampe, une seule hachure inutile, un seul trait de pointe qui ne porte coup. Celui qui connaît la manière habituelle de Rembrandt, peut déjà pressentir l'effet du tableau, et par les yeux de la pensée le voir s'éclairer de cette clarté miraculeuse dont les rayons sont déjà si vivement indiqués. Le Christ porte en lui sa lumière; partout où il se montre, il marche environné d'une auréole glorieuse, et sa présence illumine le théâtre de ses prédications, de même que sa parole éclaire, échauffe l'esprit de ceux qui l'entourent. Si cette belle estampe était finie, ou si Rembrandt en eût fait le motif d'une grande peinture, on verrait le Christ vêtu d'une lueur mystérieuse, comme un divin fantôme, accabler de ses rayons l'incrédule confondu et agenouillé devant lui. Rangés autour de leur maître, les autres disciples seraient inégalement frappés de sa lumière, et quelques figures s'enfonceraient et iraient se perdre dans une ombre profonde. Têtes communes! rudes visages de pêcheurs! mais comme le sentiment les anime, comme l'expression les ennoblit et les relève! Les uns,

malgré leur foi, sont étonnés, éblouis de cette apparition effrayante, et l'on en voit qui se cachent la figure dans leurs mains; les autres, surpris de l'incrédulité de Thomas, ou plutôt de sa conversion tardive, joignent leurs mains dans l'attitude de la prière, se prosternent comme lui aux pieds de Jésus, ou s'abîment dans la contemplation du miracle. « Et comme ils tenaient ces discours, Jésus se présenta lui-même au milieu d'eux et leur dit : Que la paix soit avec vous! Mais eux, tout troublés et épouvantés, croyaient voir un esprit.

« Et il leur dit : Pourquoi vous troublez-vous et pourquoi monte-t-il des pensées dans vos cœurs? Voyez mes mains et mes pieds, car c'est moi-même : touchez-moi et me considérez bien; car un esprit n'a ni chair ni os...

« Et huit jours après, ses disciples étant encore dans la maison, et Thomas avec eux, Jésus vint, les portes étant fermées, et fut là au milieu d'eux, et il leur dit : Que la paix soit avec vous!

« Puis il dit à Thomas : Mets ton doigt ici, et regarde mes mains; avance aussi ta main et la mets dans mon côté; et ne sois point incrédule, mais fidèle. Et Thomas répondit, et lui dit : Mon Seigneur et mon Dieu!... »

Encore une fois, si Rembrandt eût ajouté à cette scène magique la magie de son clair-obscur, on verrait se remuer, autour du Christ rayonnant, toutes ces belles figures d'apôtres, qui s'avanceraient à la lumière ou s'effaceraient dans l'ombre; mais je ne sais pourquoi, l'inachevé de cette composition sublime la rend peut-être encore plus touchante, parce qu'elle sollicite et ravit l'imagination, en lui faisant apparaître la scène d'une manière ébauchée, légère et vague, comme elle nous apparaîtrait dans les visions d'un songe.



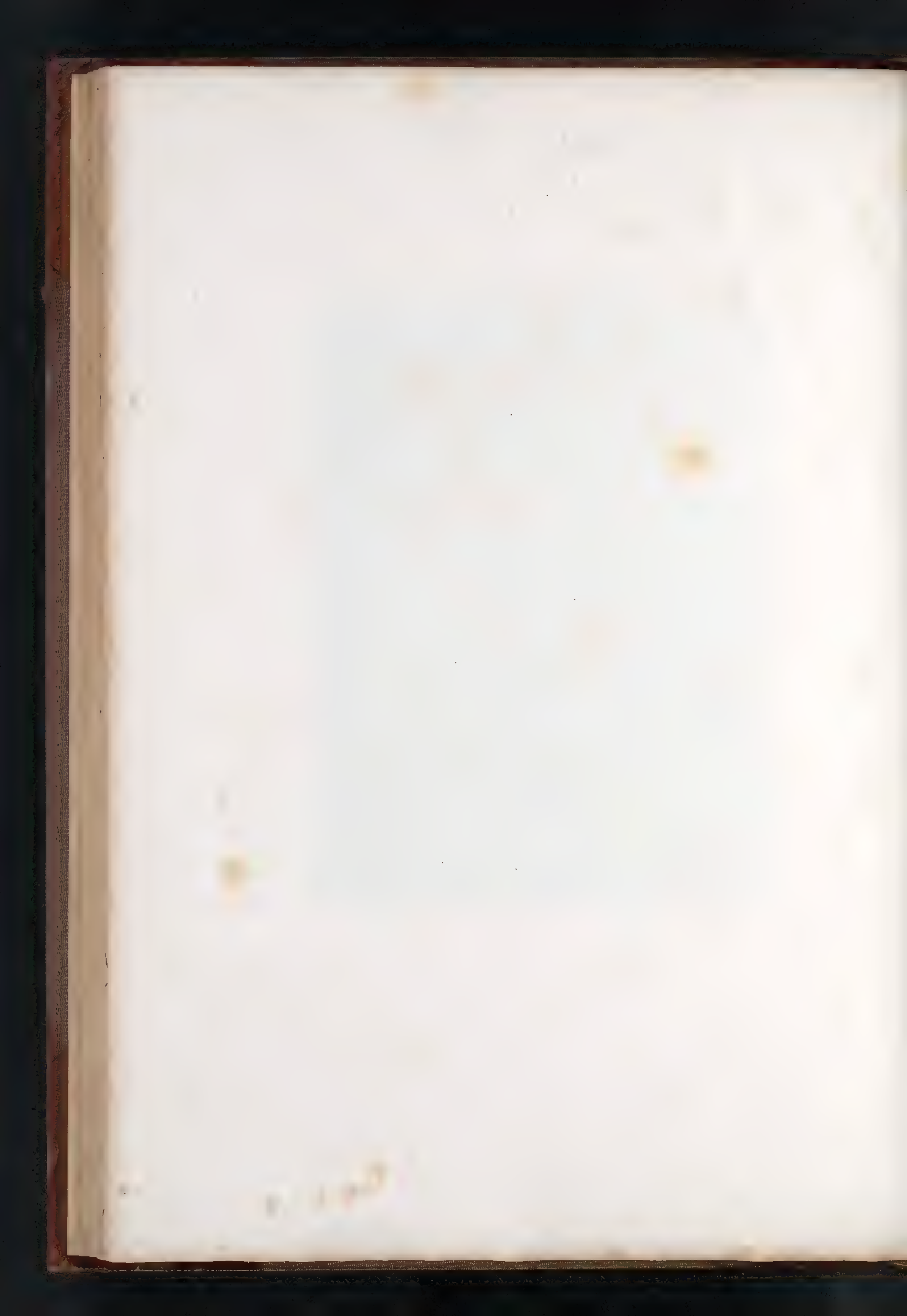
SAINT PIERRE GUÉRISSANT LE PARALYTIQUE

Sur la droite de l'estampe, le paralytique, assis par terre, ayant deux béquilles à côté de lui, lève son bras droit vers les apôtres pour leur demander l'aumône, et leur montre en même temps sa main gauche estropiée. Saint Pierre, qui est debout, se penche vers lui en étendant les deux bras, et saint Jean est auprès de lui, tout à la droite de l'estampe, dans une attitude inclinée aussi, et couvert d'un manteau comme saint Pierre. Sur la gauche sont indiquées, à grands traits, la porte extérieure du temple et les voûtes du vestibule. On aperçoit deux juifs qui montent l'escalier et qui sont vus à mi-corps. Cette pièce est de la plus grande rareté.

Hauteur, 0,227. Largeur, 0,169.

BARTSCH, 95. CLAUSSIN, 98. WILSON, 99.

La rareté extrême de ce morceau est facile à comprendre. Il est clair que Rembrandt n'en a pas été satisfait, et qu'après en avoir tiré deux ou trois épreuves, il a renoncé à le finir. A vrai dire, ce n'est qu'une ébauche, d'un travail rapide et grossier, dans laquelle on sent néanmoins la griffe du maître. La tête de saint Pierre est d'un beau caractère et son geste est plein d'onction; mais la figure de saint Jean est sans dignité et sans noblesse, et Rembrandt paraît en avoir jugé ainsi, car il a maculé son estampe, soit sur le cuivre au moment de l'impression, soit sur l'épreuve même en y promenant son doigt. Quant au paralytique, il est indiqué d'une manière admirable en quelques coups de pointe, et il rappelle, par l'énergie de sa laideur et le naturel de son attitude, la belle figure du boiteux que Raphaël a dessiné dans une des fameuses tapisseries dont les cartons sont maintenant en Angleterre, au palais de Hamptoncourt, et qui représente également Pierre et Jean à la porte du temple.



LA MORT DE LA VIERGE

Grand morceau en hauteur qui est gravé avec légèreté, et d'une riche et belle ordonnance. Sur le devant, à la gauche de l'estampe, on voit par le dos une figure habillée à la juive qui est assise devant une table et qui lit dans un grand livre. Non loin de cette table est un grand-prêtre debout, les mains l'une dans l'autre et pendantes devant lui; il regarde la Vierge qui est couchée dans un lit à colonnes sculptées, et paraît rendre le dernier soupir. Auprès du grand-prêtre se tient un acolyte qui porte une grande crosse. A côté du lit, dans le fond, on remarque plusieurs personnes qui pleurent, et parmi elles un homme, Joseph sans doute, qui relève par derrière l'oreiller sur lequel repose la tête de la Vierge, et lui met un mouchoir sous le nez. Un médecin tâte le pouls de la mourante. Sur la droite, sont plusieurs femmes qui se lamentent, et dont l'une, placée au fond du lit, a les mains jointes et levées; derrière elle, on reconnaît saint Jean qui exprime une vive douleur. Du même côté, près du bord de la planche, on distingue un homme en turban qui entr'ouvre des rideaux; plus bas, trois figures d'enfants, et plus en avant un fauteuil. Dans le haut est dessinée grossièrement et d'une main rapide une gloire d'anges. Au bas, vers la gauche, est écrit : *Rembrandt, f.* 1639. En bas, est réservée une marge de quinze à seize millimètres.

Il existe trois états de cette planche.

Premier état. Le fauteuil qui est au coin de la droite, est très-clair, n'étant ombré que d'une seule taille. Il y a quelques barbes dans les parties claires, et il y en a beaucoup dans les parties ombrées. La marge du bas présente vers la droite quelques essais de pointe, et quelques traits échappés.

Second état. Le fauteuil est ombré d'une double taille qui en dessine mieux la forme. Les essais de pointe sont effacés et la marge est unie.

Nota. On estime, dit Wilson, qu'il y a des épreuves dans lesquelles le fauteuil est ombré de tailles croisées, et la marge nettoyée, mais qui ont été tirées cependant avant quelques légers travaux additionnels au pied de la colonne du lit la plus rapprochée du spectateur, et à la chaise où est assis l'homme qui lit dans un grand livre. J'ai examiné trois de ces prétendues épreuves, et je n'ai pu y découvrir autre chose que le second état, plus usé [1].

1. It is considered that there is an impression in wich the elbow chair is shaded with cross strokes, and the margin cleaned but before trifling additions to the work at the foot of the nearest bed post, and the chair in wich the reading figure is seated. have examined three of the impressions so considered, in all of wich I could only discover the second impression, more worn

Troisième état. La planche a été entièrement et assez adroitement retouchée ; on s'en aperçoit cependant à la pesanteur des parties noires et à l'absence de vigueur et de barbes dans les parties claires.

Hauteur, 0,397, non compris la marge. Largeur, 0,316

BARTSCH, 99. CLAUSSIN, 102. WILSON, 104.

Le génie de l'expression a été poussé dans ce morceau jusqu'à ses dernières limites. Désespérée ou grave, criante ou muette, la douleur y est rendue dans toutes ses nuances avec un sentiment incomparable, et qu'on ne retrouverait qu'une autre fois au même degré, dans l'œuvre de Rembrandt : je veux parler de la ***Pièce de cent florins***. Toutefois ces belles expressions, si éloquentes et si humaines, elles sont obtenues au moyen d'une grande sobriété de travail; mais le peintre graveur, avec une délicatesse infinie, a su en quelques traits faire paraître sur chaque visage une variante de la douleur. Celle des hommes est digne et contenue; celle des femmes s'exhale en gémissements que l'on croit entendre. Et quelle justesse d'observation! aux pieds du lit sont assis des enfants qui paraissent indifférents ou peu sensibles à cette mort. A côté des jeunes femmes qui poussent des sanglots, vous pouvez remarquer combien l'émotion est affaiblie dans les personnes plus âgées. Le grand-prêtre ne montre qu'une affliction modérée par la dignité de son rôle. Le médecin demeure presque impassible et ne paraît occupé que d'interroger les derniers signes de la vie ou les premiers symptômes de la mort. Enfin le vieillard qui entr'ouvre les tentures de la porte, est une de ces figures de circonstance qu'on voit apparaître dans tous les notables événements de la vie.

Bien que les trois quarts de l'estampe soient gravés très-légèrement, et même, en quelques endroits, simplement indiqués, la scène est déjà éclairée comme elle le serait dans un tableau, et le clair-obscur, quoique ébauché seulement, se prononce déjà de manière à laisser aux principales figures toute leur importance, à leur réserver la lumière du jour et l'intérêt du spectateur.



[illegible] [illegible] Imp.Lemercier Paris

SAINT JÉROME ÉCRIVANT

PIÈCE DITE

SAINT JEROME AU TRONC D'ARBRE

Morceau gravé d'un très-bon goût et dont le fond n'est point achevé. On voit s'élever, au milieu, un grand et gros tronc d'arbre qui se sépare en deux par le haut. Il en sort une seule branche qui s'étend vers la droite de l'estampe. Au bas de ce tronc, de l'autre côté, se voit la tête d'un lion. Saint Jérôme est assis sur la droite, ayant son chapeau à terre, à côté de lui; il porte des lunettes et il écrit dans un livre placé sur une planche, au bout de laquelle est posée une tête de mort. On lit au-dessous du tronc d'arbre, dans une bande formée par deux traits en dedans de la planche : *Rembrandt f.* 1648.

Il y a deux épreuves différentes de ce morceau.

Premier état. Avant le nom de Rembrandt et avant le trait qui forme la bande. Très-rare. Cette épreuve a beaucoup de barbes.

Second état. Avec le nom de Rembrandt. Quand elles sont des premières tirées, les épreuves de cet état sont aussi brillantes que celles du premier, et présentent également beaucoup de manière noire, ce qui prouverait que Rembrandt en a fort peu tiré avant le nom.

Hauteur, 0,178. Largeur, 0,131

BARTSCH, 103. CLAUSSIN, 106. WILSON, 108.

Terminer avec soin certaines parties, laisser les autres à l'état de pure indication, tel est le procédé de Rembrandt dans beaucoup de ses eaux-fortes. Il aime faire valoir tel morceau par le sacrifice de tel autre; il se plaît à opposer l'ébauche au fini, non-seulement pour le contraste qu'il en tire, mais encore pour nous ménager le plaisir de compléter nous-même par la pensée ce qu'il y aura d'inachevé dans son œuvre, ou d'imparfait. S'il n'avait donné tant de fois des preuves d'une patience inouïe, on pourrait croire que l'inconstance ou la paresse du graveur sont les causes de ces lacunes apparentes; mais quand on voit de pareilles inégalités de travail se reproduire si souvent, quand on retrouve dans cinquante autres ouvrages du maître ces négligences répétées, on est forcé de reconnaître que l'imperfection de quelques parties de la planche est, non pas une faiblesse, mais un calcul. Homme d'imagination, Rembrandt s'adresse à la nôtre et veut qu'elle travaille aussi; il veut que nous devinions ses pensées et que notre esprit le suive dans les régions de la fantaisie.

Or, il n'est rien de plus propre à captiver l'attention qu'un tableau inachevé, lorsqu'il s'y trouve des morceaux finis avec le plus grand soin. En nous montrant le degré de perfection auquel il pouvait conduire son œuvre, l'artiste pique vivement notre curiosité et nous inspire cè genre d'intérêt qui s'attache à l'inconnu. Comment aurait-il achevé cet ouvrage commencé avec tant d'ardeur, caressé d'abord avec tant d'amour? Quelle raison lui a fait abandonner sa gravure en si beau chemin? Voilà ce qu'on se demande, et quand on est en présence d'un homme tel que Rembrandt, on ne peut attribuer la résolution du peintre à son impuissance. On sent bien que cet humoriste de génie a voulu seulement intriguer notre admiration.

76

SAINT JÉRÔME

PIÈCE DITE

SAINT JÉRÔME DANS LE GOÛT D'ALBERT DURER.

Morceau en hauteur, non fini. Le saint, coiffé d'un grand chapeau, est assis au bas de la gauche, lisant dans un livre qu'il tient de ses deux mains. Le corps n'est qu'ébauché; la tête seule est un peu travaillée. Le lion, vu par derrière, est placé sur une butte qui sert d'appui à saint Jérôme. Tout le haut de la gauche est occupé par un bouquet de bois sombre sur lequel se détachent un tronc d'arbre plus clair et un oiseau blanc. A droite, dans le haut du lointain, on aperçoit un village, et un bâtiment qui ressemble à un monastère. Au bas de ce village est une chute d'eau sur laquelle est jeté un pont de bois que deux moines vont passer. Cette partie de l'estampe est délicatement travaillée et à peu près finie. Cette pièce est rare.

Premier état. Les piliers verticaux du pont de bois sont faiblement marqués; celui de gauche n'est formé que de trois traits principaux. Il y a beaucoup de manière noire en plusieurs endroits, particulièrement à la crinière du lion, et aux figures des deux moines qui sont à l'entrée du pont. Très-rare.

Second état. Les piliers du pont sont repris à la pointe sèche et fortifiés. Celui de gauche est formé de cinq traits principaux au lieu de trois; celui de droite présente dans sa longueur deux tailles nouvelles qui en figurent l'épaisseur. Les épreuves de cet état, quand elles sont des premières tirées, ont encore beaucoup de barbes. C'est au brillant et au velouté de ces barbes qu'on les distingue, et à la saleté du fond.

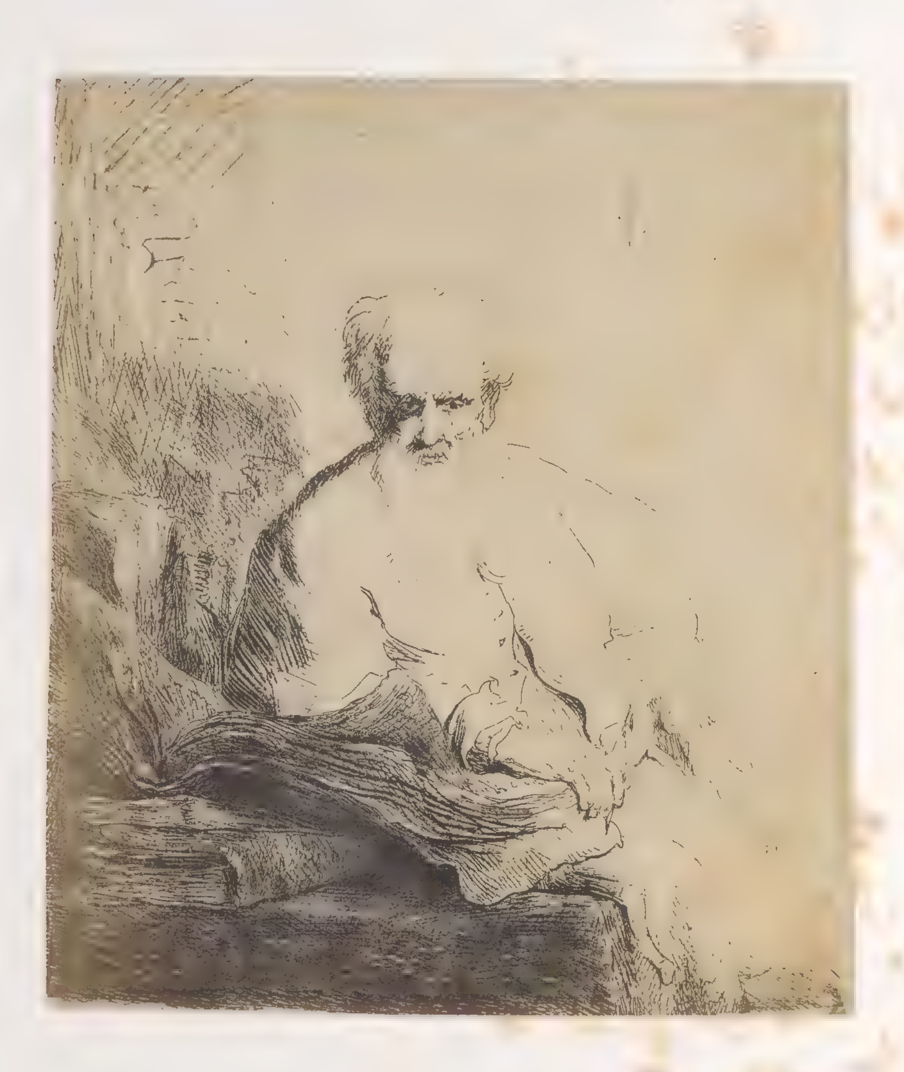
Hauteur, 0,259; largeur, 0,207.

BARTSCH, 104. CLAUSSIN, 107. WILSON, 109.

Rembrandt a traité bien des fois ce sujet de saint Jérôme, mais jamais avec plus de grandeur ni d'une façon plus heureuse. Ce n'est pas ici le saint Jérôme en prière, obsédé dans la solitude par l'apparition des dames romaines, et implorant Dieu contre les mondaines tentations du souvenir; c'est le grave docteur de l'Église, lorsque, retiré à Bethléem, il s'occupait de la conduite des monastères que sainte

Paule y avait fait bâtir, et s'appliquait à traduire les Écritures ou à réfuter les hérétiques. Il semble que le peintre-graveur ait voulu faire allusion à ces deux circonstances de la vieillesse de saint Jérôme, en le peignant ainsi plongé dans la lecture, et en représentant la tour d'une église monacale dans le lointain de sa composition. Ce monastère bâti au sommet d'une colline escarpée, et auquel s'est adossé un petit village, est la seule partie de l'estampe qui soit finie, mais elle l'est avec une complaisance, une délicatesse admirables. En dépit de leur éloignement, les fabriques sont traitées aussi finement que si elles étaient placées tout près de l'œil. Rembrandt a pris plaisir à caractériser chaque objet du bout de sa pointe : les cloisons en planches des maisons du village, la surface inégale des murs de la tour, les tuiles régulières de la toiture et ces fenêtres jumelles dont le double cintre est inscrit si gracieusement dans un plus grand arc. Je remarque aussi que Rembrandt, si capricieux d'ordinaire et si fantastique dans ses créations d'architecture, semble s'être attaché cette fois à construire un édifice du style roman, style qui justement prit naissance au commencement du ve siècle, au temps même de saint Jérôme.

Souvent nous avons entendu des amateurs exprimer, après Bartsch, et sans doute d'après lui, le regret que Rembrandt n'eût pas entièrement terminé une aussi belle planche. Mais les artistes, en général, ne sont pas de cet avis. L'inachevé de ce morceau leur plaît. Ils aiment ce qu'il y a de fruste dans l'exécution, et d'agreste dans le paysage. Leur pensée d'ailleurs finit l'œuvre du peintre, et leur imagination s'égare à plaisir dans ces lieux sauvages qui inspirent cependant, non pas l'horreur, mais au contraire le goût de la solitude, et feraient venir l'envie de se retirer en un cloître semblable à celui que l'on voit ici gravé avec tant d'amour, et d'où les pieux cénobites doivent entendre la nuit les plaintes du vent dans le bocage et le bruit de la chute du torrent.



C de … Baudry … [illegible]

78

SAINT JÉROME EN MÉDITATION

PIÈCE DITE

VIEILLARD HOMME DE LETTRES

Un vieillard, vu de face jusqu'aux genoux; il a une grande barbe blanche et les cheveux en partie hérissés. Il est assis dans un fauteuil, et son corps est dirigé vers la droite, d'où vient le jour. Son bras droit est appuyé sur un grand livre ouvert, qui est placé avec d'autres livres sur une table, à gauche. Il tient une plume de la main droite, et appuie sa main gauche sur le bras d'un fauteuil; la robe dont il est vêtu n'est qu'au trait. A l'exception de la table et des livres qui sont couverts de tailles en différents sens, cette estampe paraît seulement ébauchée. Cependant il y a aussi quelques hachures dans le fond, à gauche. Cette pièce est de la dernière rareté.

Hauteur, 0,237. Largeur, 0,200

BARTSCH, 149. CLAUSSIN, 146. WILSON, 147.

Cette belle pièce avait échappé à Gersaint. C'est Pierre Yver qui, le premier, la signala dans son *Supplément*, imprimé à Amsterdam en 1756. Bartsch n'a fait que transcrire la description d'Yver, en donnant à l'estampe le titre barbare de *Vieillard, homme de lettres*. A sa description il ajoute la remarque de Pierre Yver, que ce morceau est gravé dans le même goût que le grand saint Jérôme, presque unique, décrit par Gersaint au nº 99 de son catalogue, et qui, dans celui de Bartsch, porte le nº 106. Or cette remarque, fort juste, aurait dû le conduire, ainsi qu'elle nous a conduit nous-même, à considérer le personnage représenté comme un père de l'Église. Nous l'avons appelé saint Jérôme, parce qu'il ressemble à celui que Rembrandt a gravé plusieurs fois, et qu'il en a tout le caractère. Si l'on n'y voit point le lion, qui est l'indispensable compagnon du solitaire, et pour ainsi dire, son attribut, c'est que le saint est représenté seulement jusqu'aux genoux. Rembrandt, du reste, a eu de la prédilection pour cette grande figure de saint Jérôme. Il l'a gravée jusqu'à huit fois, et c'est le seul docteur de l'Église dont il se soit occupé. Le puissant et fier génie de cet anachorète l'avait frappé et lui imposait. Il aimait à reporter sa pensée vers ces thébaïdes où tant d'hommes forts inaugurèrent l'ascétisme chrétien, où saint Jérôme, en particulier, après avoir lutté contre les tentations de la sensualité mondaine, finit par se rendre maître de lui-même, et composa ses mâles écrits contre les Ariens, ses lettres à sainte Paule et à Léta, sa traduction des Évangiles et ses polémiques contre Jovinien et contre Pélage. Deux fois Jérôme, poussé par une secrète inquiétude, se retira au désert; la première fois, ce fut en Syrie, dans le diocèse d'Antioche, en une affreuse solitude appelée Chalcis. Il y passa quatre ans, occupé des pratiques de la pénitence et de

la plus pénible de toutes les études, celle de l'hébreu. La peinture qu'il fait lui-même de la vie qu'il y menait, est pleine d'énergie et de couleur, et je ne m'étonne point que ce héros du christianisme naissant ait séduit tant de grands artistes : Titien, Raphaël, Rembrandt et d'autres.

« Lorsque j'étais jeune, dit-il, quoique enseveli dans le désert, j'étais si tourmenté par la violence de mes passions et par l'ardeur de la concupiscence, que je ne me sentais pas assez de force pour résister. Je faisais ce que je pouvais pour éteindre ce feu par de grandes abstinences; mais cela n'empêchait pas que mon esprit ne fût continuellement agité par de mauvaises pensées. Pour me vaincre, je me fis le disciple d'un moine qui, de juif, s'était fait chrétien, et moi, qui avais tant aimé les sages préceptes de Quintilien, l'éloquence majestueuse de Cicéron, le style grave de Fronton, et la douceur de Pline, je me mis à apprendre l'alphabet et à étudier une langue dont les mots sont si rudes et si difficiles à prononcer. Je rends grâces à mon Dieu de ce que je recueille maintenant de cette étude des fruits d'autant plus doux que la semence en a été plus amère. »

Saint Jérôme continua cependant de lire les auteurs classiques avec un plaisir qui devint une passion. Mais à la fin ce goût excessif pour la littérature profane lui inspira des remords. Il rapporte que dans un accès de fièvre brûlante qu'il eut dans le désert, il tomba en syncope, et crut être cité devant le tribunal de Jésus-Christ; que là on lui demanda quelle était sa profession, et qu'ayant répondu qu'il était chrétien, le juge lui avait dit : « Vous mentez; vous êtes cicéronien, car les ouvrages de Cicéron possèdent tout votre cœur ; » qu'en conséquence il avait été condamné à recevoir une rude flagellation de la main des anges, et que le souvenir de ce châtiment avait fait sur son âme une impression si profonde, qu'il lui en était resté, après sa maladie, un vif sentiment de sa faute. Il promit au juge de ne plus lire d'auteurs profanes. « Depuis ce temps-là, dit-il, je me suis appliqué à lire les divines Écritures avec plus d'ardeur et d'attention que je n'en avais mis dans la lecture des écrivains pour lesquels j'avais été jusque-là si passionné. »

Voilà sans doute le passage que Rembrandt avait sous les yeux, quand il grava l'estampe que nous appelons *Saint Jérôme*. Cette dénomination est au surplus si naturelle, qu'elle a été adoptée également par les conservateurs du cabinet des estampes de Paris.

SAINT JÉROME

Un grand morceau en hauteur d'une rareté extrême. Il représente saint Jérôme à genoux, les mains jointes, méditant devant une tête de mort, à l'entrée d'une caverne. La tête du saint et presque toute la partie du sujet dans le haut, ne sont qu'au trait. Le reste est sabré de tailles rapides et vigoureuses. Au-dessus de la tête de mort est une grande bible ouverte. Dans le bas de la gauche, on distingue un lion. On ne voit ni nom ni année.

Hauteur, 0,388. Largeur, 0,331

BARTSCH, 106. CLAUSSIN, 109. WILSON, 111.

Bartsch dit de ce morceau qu'il est *incontestablement* gravé par Rembrandt. Ce mot me semble lui-même contestable. En effet, si l'estampe, par l'économie des lumières et des ombres, est assez dans le caractère du maître, par le travail elle en diffère un peu, et je ne connais guère, dans tout l'œuvre de Rembrandt, que la pièce improprement appelée *Vieillard homme de lettres*, qui soit gravée de la même taille que celle-ci. S'il ne fallait mettre beaucoup de circonspection dans le fait de contester les ouvrages attribués à un maître par des hommes d'ailleurs fort compétents, tels que Bartsch, nous eussions élevé quelque doute au sujet de ce morceau, qui pourrait bien être de Lievens, car il ressemble beaucoup à certaines études de vieillards, à la sanguine, qui sont en notre possession. Le dessin de la draperie est ici un peu lourd; le lion n'a pas du tout l'aspect de ceux que Rembrandt savait dessiner avec tant d'énergie, tant de caractère, et certains détails, particulièrement dans le haut de l'estampe, bien que traités d'une pointe hardie, manquent du sentiment fin, vif et vrai que le grand peintre mettait partout où mordait sa pointe. Quoi qu'il en soit, nous avons respecté l'attribution de Gersaint et de Bartsch, ne trouvant pas de raisons suffisantes pour nous en écarter.

Rembrandt, nous l'avons dit, avait du goût pour cette grande et forte nature de saint Jérôme. Aucun héros chrétien n'a occupé sa pointe ou son pinceau comme celui-là. Après l'avoir représenté lisant, écrivant, méditant, il semble avoir voulu le peindre, dans ce morceau, tel qu'il s'est peint lui-même lorsqu'il a raconté les angoisses où le plongeaient la tentation et les violents efforts qu'il faisait pour y résister. « Combien de fois, dit-il, depuis que j'habite le désert, me suis-je imaginé que j'étais encore au milieu des délices de Rome! Le jeûne avait rendu mon

visage tout pâle, et cependant mon âme brûlait des ardeurs de la concupiscence dans un corps qui n'avait plus de chaleur. Ma chair n'ayant pas attendu la destruction de l'homme entier, était déjà morte, et mes passions étaient encore toutes brûlantes. Ne sachant donc plus où trouver du secours, j'allais me jeter aux pieds de Jésus, que je baignais de mes larmes, et je tâchais de réduire cette chair rebelle, en restant des semaines entières sans manger. Je me souviens d'avoir souvent passé la nuit et le jour à crier et à me frapper la poitrine, jusqu'à ce que Dieu, commandant à la tempête, rendît le calme à mon âme. Je n'approchais de ma cellule même qu'avec peine, comme si elle eût connu mes pensées; puis, prenant contre moi-même des sentiments de rigueur et d'indignation, je m'enfonçais seul dans le désert. Si j'apercevais quelque vallée sombre, quelques rochers escarpés, c'est le lieu que je choisissais pour aller prier; et Dieu m'est témoin, qu'après avoir ainsi répandu beaucoup de larmes, je croyais me voir quelquefois au milieu des chœurs des anges. Alors, plein d'allégresse, je chantais au Seigneur : « Nous courrons après vous à l'odeur de vos parfums. » A voir ce vénérable ermite prier en détournant la tête et en fermant les yeux, ne dirait-on pas qu'il veut échapper en effet aux apparitions mondaines qui l'obsèdent, et aux dangereux souvenirs de ce qu'il nommait les délices de Rome...?



SAINT FRANÇOIS A GENOUX

Le sujet de ce morceau, qui est un des plus rares de l'œuvre de Rembrandt, est Saint François à genoux, priant les mains jointes sur un livre ouvert, qui est placé sous un arbre.

Saint François est représenté à genoux, dans le bas et vers le milieu de l'estampe, au pied d'un gros arbre. Ses mains jointes sont posées sur un livre ouvert. Il adresse ses prières à un grand crucifix élevé parmi les arbres d'un bois, et dont la tête se perd dans l'ombre. Ce crucifix et les arbres occupent toute la gauche de l'estampe. La partie droite n'est qu'ébauchée. On y découvre un religieux, vu par le dos, qui prie aussi dans un livre, et dont le corps, appuyé sur une traverse de bois, est dirigé vers la droite. Il est placé sous une espèce de cahute couverte de chaume, un de ses bras passé sur la traverse. Tout au haut de la droite, on remarque un bâtiment élevé en forme de chapelle, et surmonté d'une petite croix. On lit au bas du même côté, en petits caractères, dans une petite bande formée d'un trait et renfermée dans l'estampe : *Rembrandt f.* 1657; et un peu plus bas la même signature et la même date, en gros caractères. Il se trouve beaucoup de manière noire aux anciennes épreuves.

On distingue deux états de cette pièce :

Premier état. La figure de saint François n'est point ombrée. Le travail entre le saint et le gros arbre, au pied duquel il prie, ne s'y trouve pas encore, et toute la partie droite de l'estampe est presque en blanc. Ce premier état existe au British-Museum. Il est presque unique.

Second état. On le reconnaît à la présence des travaux dont nous venons de parler, et notamment à ce que le nom de Rembrandt, qui n'est gravé qu'une fois dans la première épreuve, est écrit ici une seconde fois, en caractères fortement marqués, et d'une grosse pointe.

Hauteur, 0,189. Largeur, 0,241

BARTSCH, 107. CLAUSSIN, 110. WILSON, 112.

Partout où Rembrandt a mis sa griffe, il révèle sa personnalité avec tant de force, qu'on le prendrait souvent pour un homme plein de caprices. Sa réputation est même celle d'un peintre fantasque, tout entier à son humeur. Cependant, quand on y regarde de bien près, on s'aperçoit que Rembrandt n'a mis de la fantaisie que dans le cadre de son drame, et en a toujours respecté le fond, quand il était historique. Par exemple, lorsqu'il tire son sujet de la Bible ou de l'Évangile, ou de la Vie des Saints, il a toujours l'œil sur le texte du livre, et ne s'en écarte point. Ici, on reconnaît saint François à cette adoration extatique du crucifix dans laquelle il consuma sa vie entière. Car le saint François que l'on voit dans cette

estampe, est saint François d'Assise, celui qui fonda l'ordre des Frères mineurs, et que l'on nommait le *Séraphique*. On sait qu'en 1224, il se retira dans le lieu le plus solitaire du Mont-Alverne, près de Borgo San Sepolcro, en Toscane. Ses compagnons lui préparèrent là une petite cellule, où il s'imposait les mortifications les plus dures, couchant sur la terre nue, la tête appuyée contre une pierre. Dans cette retraite, il ne retint auprès de lui qu'un seul de ses frères, voulant se livrer aux douceurs de la contemplation, depuis la fête de l'Assomption de la Vierge jusqu'au jour de Saint-Michel, c'est-à-dire pendant six semaines. Il dit à ce frère, nommé Léon, de lui apporter tous les jours un peu de pain et d'eau, qu'il laisserait à l'entrée de la cellule. Quand vous viendrez pour matines, ajouta-t-il, dites seulement à haute voix : « *Domine, labia mea aperies.* » Si je réponds : « *et os meum annuntiabit laudem tuam* », vous entrerez; sinon, vous vous retirerez. Le pieux disciple exécuta ponctuellement ce qui lui était prescrit. Souvent il s'en retourna, voyant le saint plongé dans l'extase. Un jour il le trouva prosterné à terre, et crut le voir environné d'une lumière éclatante. Le saint avouait lui-même qu'il n'avait jamais été plus favorisé des visions du Saint-Esprit que dans cette solitude du Mont-Alverne.

Saint Bonaventure raconte que vers la fête de l'Exaltation de la Croix, François d'Assise étant en prière au pied de la montagne, s'élevait à Dieu par l'ardeur de ses désirs, quand tout à coup un séraphin descendit à lui d'un vol rapide, ouvrant six ailes de feu au milieu desquelles apparut la figure de Jésus crucifié. Ce merveilleux et douloureux spectacle le pénétra si vivement qu'il en eut l'âme transpercée comme d'un glaive. A la suite de cette vision, le saint fut extérieurement marqué d'une image semblable à celle d'un crucifix, comme si sa chair, amollie et fondue par le feu, avait reçu l'impression d'un cachet. En même temps des marques de clous commencèrent à paraître à ses mains et à ses pieds, telles qu'il les avait vues dans l'apparition miraculeuse. A son côté droit, se dessina une plaie rouge, comme s'il eût été percé d'une lance, et souvent sa tunique était trempée du sang qui coulait de cette plaie.

Tel est, en abrégé, le récit de ce miracle des stigmates qui a été le sujet de tant de peintures, depuis six cents ans. Rembrandt, qui n'était pas un illuminé, a vu dans saint François ce qu'il fallait y voir : un croyant exalté, un grand cœur de chrétien, un exemple de cette foi qui soulève, dit-on, les montagnes, et dont le saint donna un jour des marques si éclatantes, lorsque ayant pénétré dans le camp des Sarrasins, devant Damiette, il dit au soudan : « Si vous balancez entre Jésus-Christ et Mahomet, faites allumer un grand feu dans lequel j'entrerai avec vos prêtres, afin que vous jugiez quelle est la vraie religion. » Rembrandt a donc représenté le saint dans sa solitude sauvage avec son unique compagnon, au pied d'une croix grossièrement sculptée, mais enveloppée d'ombres et de lumières fantastiques. Et si dans cette estampe, qui semble gravée à coups de pinceau, il a indiqué les murs d'un couvent et le campanile d'une église romane, c'est qu'en effet l'histoire rapporte que le comte Catanio, admirateur du saint, lui fit bâtir en cet endroit un monastère et une chapelle.



LE TOMBEAU ALLÉGORIQUE

Ce morceau représente un tombeau d'où s'échappent des jets de flammes. Ce tombeau est placé sur une espèce de piédestal et orné d'un écusson d'armes surmonté d'une couronne ducale. Au-dessus du tombeau, à droite et à gauche, sont deux génies ailés qui planent en l'air et sonnent de la trompette. Ils tiennent d'une main deux javelles de blé liées ensemble autour de la tige, et sur cette gerbe s'élève une cicogne aux ailes déployées dont la tête touche au bord supérieur de l'estampe et se trouve au centre d'une gloire lumineuse qui jette des rayons en tous sens, et couronne tout le sujet. Au bas du piédestal, sur le devant de l'estampe, on remarque la figure d'un homme renversé, vue en raccourci, la tête en avant, et dont les pieds élevés au-dessus du corps, atteignent le bas de la tablette du piédestal; cette figure a des cheveux en forme de serpents, comme ceux qui symbolisent l'Envie. Aux angles du piédestal sont des masques qui ressemblent à des têtes de mort. A la droite de l'estampe se dessinent des arbres au bas desquels on aperçoit une figure qui lève un bras en recevant sur sa tête un des rayons de la gloire. A la gauche sont trois autres figures dont on ne voit que le buste, et dont une tient élevé un enfant au maillot, sur qui tombent pareillement plusieurs rayons. Dans le fond, de ce côté, il y a quelques maisons en perspective. On lit au bas de la droite, tout près du bord de la planche : *Rembrandt, f.* 1648. Mais une large hachure qui couvre ce nom, ne permet pas de le lire bien distinctement, et la date non plus n'est pas très-lisible.

Ce morceau est de la plus grande rareté. Le dessin en est aussi incorrect que la gravure en est négligée. Il est en effet gravé d'une pointe rapide, grossière et brutale. Les premières épreuves sont sur papier de Chine et couvertes de barbes.

Hauteur, 0,178. Largeur, 0,180

BARTSCH, 110. CLAUSSIN, 112. WILSON, 114.

En Hollande on appelle cette estampe le *Phœnix*, et c'est ainsi qu'elle est désignée dans le vieux catalogue d'Amadé de Burgy, publié en 1755. On n'a jamais su d'une manière certaine ce qu'elle représentait; mais, selon toute apparence, c'est une allusion à la délivrance des Pays-Bas et au renversement de la statue du duc d'Albe.

Vers 1568, lorsque le duc ayant chassé le prince d'Orange des Pays-Bas, fut complimenté par le pape Pie V comme le plus glorieux champion de la religion catholique, il ordonna que sa propre statue serait élevée dans la citadelle d'Anvers,

et fondue avec le bronze des canons pris sur l'ennemi. Il était représenté foulant aux pieds la noblesse et le peuple, et sur le piédestal le duc d'Albe fit graver un emphatique éloge de lui-même, figuré par une hydre à deux têtes. Cette insolence avait tellement irrité les habitants des Pays-Bas, que lors de l'expulsion des Espagnols en 1577, la statue fut renversée, et le métal dont elle était formée fut rendu à sa première destination : on l'employa à faire des canons.

Il est probable que l'estampe de Rembrandt se rapporte à cet événement, si mémorable pour les Hollandais. L'oiseau qui étend ses ailes au-dessus d'un tombeau en flammes, peut être regardé sans doute comme le phénix qui renaît de ses cendres; mais cet oiseau, symbole de la résurrection et de l'immortalité, ressemble ici à une cigogne. Or, on sait que la cigogne est un oiseau révéré en Hollande, de même qu'il l'était autrefois parmi les Romains. Non-seulement on le tient en grande vénération parce qu'il tue les reptiles, mais il est considéré encore comme l'emblème de la démocratie. La cigogne figure, du reste, dans les armes de la ville de La Haye, et dans la circonstance présente, elle peut se rapporter aussi au prince d'Orange qui délivra son pays du joug espagnol et fonda la république des Provinces-Unies.

Rembrandt composa vraisemblablement cette estampe pour l'ornement d'un ouvrage historique où étaient mentionnés les événements dont nous venons de parler. Mais il est certain qu'on ne s'en servit point, soit que le livre n'ait point paru, soit qu'on ait renoncé à l'illustrer, et peut-être faut-il s'expliquer ainsi l'extrême négligence du dessin et de la gravure. Rembrandt n'aura fait qu'ébaucher sa composition, sauf à la reprendre ensuite sur un autre cuivre, ou à la terminer en la corrigeant sur la même planche.

Les divers auteurs des catalogues de l'œuvre de Rembrandt ne sont pas d'accord sur la date écrite au bas de cette planche. Les uns, tels que Bartsch et Claussin, lisent 1650; les autres croient y voir comme nous, l'année 1648. Cette dernière date, qui est celle de la paix signée à Munster entre les Provinces-Unies et le roi d'Espagne, pourrait jeter aussi quelque lumière sur la signification de l'estampe, et il ne serait pas impossible que le peintre, à l'occasion d'un si patriotique anniversaire, eût vivement esquissé sur le vernis une gravure représentant le renversement de la Guerre sous les traits d'une divinité à la chevelure de serpents, et le retour de la Paix, dont les javelles que tiennent les deux génies, seraient alors les emblèmes.



Baudry éditeurs

Photog. par B[illegible] Imp. [illegible]

64

LA MÉDÉE

OU

LE MARIAGE DE JASON ET DE CREUSE.

Estampe en hauteur qui a été gravée par Rembrandt pour être mise en tête de la tragédie hollandaise de Médée, composée par son ami le bourgmestre Six, qui n'était alors que secrétaire de la ville d'Amsterdam. Elle représente l'intérieur d'un temple orné de colonnes et rempli d'un grand nombre de figures, parmi lesquelles on distingue un groupe de musiciens. Sur la droite, entre deux colonnes, paraît la statue de Junon, au-devant de laquelle est un autel où s'élève la fumée d'un sacrifice que le pontife du temple va faire à la déesse. Aux pieds du prêtre sont deux figures à genoux, celles de Créuse et de Jason, dont on célèbre le mariage. On remarque sur le premier plan, qui est presque tout entier dans l'ombre, un escalier à double rampe vers lequel s'avance une figure qui paraît être celle de Médée. Elle est suivie d'un serviteur. Ce morceau, fini avec soin, est d'une belle ordonnance et d'un grand effet. On lit au bas, dans une petite marge, quatre vers hollandais qui commencent par ces mots : *Créus en Jason hier...* etc., et vers la droite : *Rembrandt*, f. 1648.

On distingue quatre états de ce morceau célèbre.

Premier état. Extrêmement rare. La statue de Junon est couverte d'un simple bonnet. Dans la marge il n'y a ni le nom de Rembrandt, ni les vers hollandais.

Second état. Junon a une couronne sur la tête, mais on ne voit encore ni le nom de Rembrandt ni les vers hollandais. Très-rare.

Troisième état. C'est celui où on lit dans la marge du bas le nom de Rembrandt et les vers. Le rideau et la grande colonne qui se voient à droite sont, dans cette épreuve, plus fortement ombrés, ce qui ajoute à l'effet.

Quatrième état. La marge du bas sur laquelle étaient les vers, est coupée.

Hauteur, y compris la marge, 0,239. Largeur, 0,175

BARTSCH, 112. CLAUSSIN, 114. WILSON, 116.

J'ai longtemps cherché en France et en Hollande cette tragédie de *Médée*, qui avait eu l'insigne honneur d'être *illustrée* par Rembrandt, et dont personne ne parlerait plus aujourd'hui, si elle n'avait fourni le sujet d'une des plus belles estampes de ce grand maître. Après bien des recherches infructueuses, j'ai enfin découvert dans les combles de la précieuse librairie de M. Frédéric Müller, à Amsterdam, un exemplaire de la seconde édition de cette tragédie qui est devenue très-rare, même en Hollande. Je suis heureux d'en donner ici une idée aux amateurs.

Il faut cependant les prévenir que la scène représentée par Rembrandt dans sa composition, n'est pas une des scènes de la pièce de Jean Six, dans laquelle le mariage de Jason avec Créuse n'est pas célébré sous les yeux des spectateurs. Voici l'analyse de la pièce [1] :

MÉDÉE

TRAGÉDIE EN CINQ ACTES ET EN VERS, PAR JEAN SIX

Deuxième édition. Amsterdam, 1679. [2]

Cette tragédie est composée d'après les règles classiques de l'ancien théâtre français; les trois unités y sont fidèlement observées. Le vers alexandrin domine, mais il est entremêlé d'autres vers ordinairement affectés aux poésies lyriques. On y sent de temps en temps le souffle poétique du nord. Certains passages où il est question d'amour rappellent, de loin, il est vrai, les scènes passionnées de *Roméo et Juliette ;* et le poëte trouve quelquefois sur sa palette les teintes romantiques de *Shakspeare;* mais il retombe bien vite dans la poétique classique qui bridait alors les imaginations les plus emportées. Les gens de la suite du Roi remplissent le rôle du chœur antique : ils viennent, à la fin de chaque acte, faire la morale aux spectateurs.

Quant à la couleur locale et à la vérité historique, l'auteur ne s'est pas fait faute de prendre toutes les licences permises aux poëtes. Il s'est attaché surtout à intéresser le spectateur à son héroïne : pour lui, Médée n'est pas une sorcière traversant les airs sur un manche à balai, et allant ensuite épouser Égée, roi d'Athènes : c'est une princesse amoureuse jusqu'au délire, mais très-malheureuse dans son amour. Aussi dit-il dans la préface : « J'ai rejeté sans hésitation tout ce que les auteurs anciens « ont rapporté de fabuleux au sujet de Médée, parce que je n'ai pas voulu avoir « l'air de prendre ceux qui me lisent ou m'écoutent, pour des gens auxquels on « puisse faire accroire que les perroquets de bois mangent du pain; et afin de ne « pas servir du réchauffé, j'ai évité avec soin de reproduire ici les pensées des autres, « à l'exception de quelques-unes de Sénèque, qui se trouvent d'accord avec le ton de « mon ouvrage. » Les emprunts faits à Sénèque par Jean Six, se réduisent en effet à peu de chose, et la tragédie de l'un diffère essentiellement de celle de l'autre. Le poëte latin rend Médée haïssable, néanmoins il éveille quelque pitié en sa faveur; tandis que le tragique hollandais a principalement en vue de rendre l'infidélité de Jason odieuse et la passion de Médée intéressante. Six a adopté le sentiment de Valérius Flaccus et de Diodore de Sicile, qui ont peint Médée sous des traits moins affreux : il a pensé avec ces auteurs qu'elle n'avait pas mérité d'être chassée ignominieusement, et qu'elle est plutôt à plaindre qu'à maudire, lorsque son malheur la pousse à un tel excès de fureur et de démence qu'elle attente à la vie de son enfant et à sa propre vie.

Les éléments dramatiques ne manquent pas à la pièce de Six; pourtant l'action y est

1. Je dois la traduction de cette tragédie, écrite en hollandais, au savoir et à l'obligeance de M. Kolloff, du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque.

2. Medea, Treurspel, Twede Druk, te Amsterdam, 1679.

languissante, parce qu'elle est trop souvent remplacée par le récit. En voici le sommaire :

Jason, marié à Médée, fille d'Aëte, roi de Colchis, a été chassé de son pays par son neveu Acaste, fils de Pélias, roi de Thessalie : réfugié à la cour de Corinthe, il plaît à la princesse Créuse, fille unique de Créon, roi de Corinthe; et il lui inspire un si violent amour qu'elle en tombe dangereusement malade. Créon s'étant aperçu de la cause de cette maladie, consent à fiancer sa fille à Jason. Mais ce qui fait le bonheur de Créuse, fait le désespoir de Médée. Le roi ordonne à Médée de partir et lui défend d'emmener avec elle sa petite fille Ériope, que Jason aime tendrement; il accorde un jour à Médée pour faire ses préparatifs de départ. Cependant Acaste avait envoyé à la cour de Corinthe des ambassadeurs chargés de ramener Jason et Médée; mais Créon les avait renvoyés avec un souverain mépris. Tout à coup on apprend qu'irrité de l'insulte faite à ses ambassadeurs, Acaste vient d'envahir les États du roi de Corinthe : à cette nouvelle, Jason conseille à Médée de partir au plus vite. Médée rappelle alors à son infidèle époux les serments qu'il lui a faits; elle l'accable des reproches les plus amers; elle le supplie, elle l'outrage; mais voyant que les imprécations sont aussi inutiles que les larmes pour fléchir le parjure, elle se résout à la vengeance. Elle charge sa petite fille d'offrir à la fiancée de Jason un coffret précieux qui devra, dit-elle, gagner à Ériope les bonnes grâces de sa future marâtre. Ce coffret contient des gants saupoudrés du poison le plus subtil; Créon et Créuse l'ayant ouvert et soulevé pour en respirer le parfum, sont empoisonnés tous les deux : Créon meurt sur-le-champ; Créuse, transportée de fureur, court après Jason et tombe morte en chemin. Jason trouve le cadavre de Créuse, le relève et va lui donner la sépulture, lorsque, arrivé dans la cour du palais, il apercoit sur un balcon la furieuse Médée qui, à son aspect, lui lance par-dessus la balustrade la petite Ériope, qui tombe écrasée aux pieds de son père. Médée elle-même se donne la mort.

La scène se passe dans la cour du palais de Corinthe.

ACTE PREMIER

Jason fait la rencontre inattendue de son ami Hercule qui vient de débarquer à Corinthe : il lui raconte d'abord les aventures de son expédition de Colchide, et comment il a enlevé la Toison-d'Or avec l'aide de Médée, devenue sa femme; il lui apprend ensuite qu'à son retour, Médée ayant été accusée par le prince Acaste d'avoir empoisonné Pélias, il s'est vu obligé de quitter son pays et de se réfugier à Corinthe, où il a trouvé un protecteur dans la personne du roi Créon, dont il est sur le point d'épouser la fille unique, princesse d'une rare beauté; enfin, il invite son ami à assister à ses noces, qui sont prochaines; mais Hercule s'en excuse en donnant pour raison qu'il s'en va par le monde chercher des exploits capables d'illustrer son nom et de le rendre pareil à celui de son père, dont l'étoile brille au ciel.

Entrevue de Médée et de Jason.

Médée. O Jason! que se passe-t-il? que dois-je voir et comprendre?

Jason. Que chacun doit se soumettre au sort qui lui est réservé.

Médée. Ah! je suis perdue?... Malheur à moi, femme infortunée!

Jason. Hélas! si cela était en mon pouvoir, vous auriez tout ce que désire votre cœur.

Médée. Je me souviens encore comment je courais autrefois au-devant de vos désirs.

Jason. J'en sais gré à l'amour et à votre bonté.

Médée. Reconnaissance tardive!

Jason. Je l'avoue.

Médée. A quoi bon ces remercîments glacés?

Jason. Que puis-je faire?

Médée. Je veux que vous vous sauviez d'ici avec moi.

Jason. Comment c'est-il possible? Un homme plus puissant que moi le défend.

Médée. Vous défend d'être fidèle? Qui a donc ce pouvoir?

Jason. Le roi tient le palais; il est maître du port, et nous sommes nous-mêmes gardés de près.

Médée. J'aimerais mieux mourir que vivre parjure.

Jason. Adieu : le temps s'écoule, il faut que je vous quitte.

Médée. Que sert de vivre plus longtemps? Hélas! faut-il que je voie encore le jour?

Jason. Malheureuse, pourquoi maudissez-vous le jour?

Médée. Parce qu'il éclaire l'objet de ma douleur.

Jason. Chacun a ses peines; je dois moi aussi porter les miennes.

Médée. Vous allez posséder celle que vous aimez, vos vœux sont exaucés; et l'on chasse la femme dont la présence vous est importune; l'on chasse Médée.

Jason. Soyez assurée que je compatis à vos chagrins.

Médée. Vos actes ne s'accordent guère, en vérité, avec vos paroles.

Jason. Que le ciel écoute mes vœux, et vous verrez tout ce que je vous veux de bien...

Médée. Tout ce que vous me faites de mal, misérable! J'ai nourri un serpent dans mon sein, et en récompense de tous les soins que j'en ai pris, il m'a mordu, l'ingrat, le traître!

Jason. Pardonnez, je vous prie, princesse, mon départ précipité; on m'attend.

Après le départ de Jason, Médée se répand en plaintes passionnées; la nourrice et la suivante cherchent à la consoler.

ACTE DEUXIÈME

Créuse et Jason se disent l'un à l'autre tout ce que peut inspirer un amour brûlant. L'ampleur monotone du vers alexandrin étant peu propre à exprimer des sentiments d'un lyrisme aussi exalté, le poëte fait parler les deux amoureux en quatrains d'une mesure plus rapide, et d'un style plein d'images. En voici quelques échantillons :

Jason. Princesse, où trouverait-on votre pareille? Vous n'avez pas besoin d'orner votre tête de parures : les tissus d'or le cèdent à vos cheveux, et la blancheur de vos épaules éclipse l'éclat des perles.

Créuse. La lumière resplendissante du soleil, les lis, les roses, tout ce qu'il y a de plus beau au monde, mon bien-aimé, est encore loin d'egaler votre beau visage.

Jason. Les femmes qu'on peut appeler belles ne sont pas même auprès de vous ce que sont les fleurs communes auprès du lis, et les etoiles auprès du soleil.

Créuse. Et vous, mon ami, vous depassez les autres héros autant que les arbres plantés au bord du fleuve s'élèvent au-dessus des roseaux.

Jason. Je vous aime, princesse, comme la prunelle de mes yeux : peu m'importe que d'autres me veuillent du mal ou du bien; pourvu que nous soyons ensemble, je méprise tout le reste.

Créuse. Vos yeux sont semblables aux étoiles du nord, vers lesquelles se dirige mon bonheur : je ne saurais souhaiter de meilleurs guides pour ma route.

Jason et Créuse s'en vont pour se marier au temple. Arrive Médée avec sa nourrice : elles rencontrent Créon, qui se montre très-courroucé que Médée ne soit pas encore sortie de Corinthe; il la traite de *peste*, de *fléau public*, de *scélerate*, et il lui ordonne de partir sur-le-champ. Cependant, pour les besoins de la tragédie, le monarque irrité consent à écouter un long discours que lui fait Médée pour obtenir la permission de se fixer dans un coin du royaume. Creon refuse; mais, sur les instances réitérées de la magicienne, il lui accorde la faveur de rester à Corinthe un jour de plus.

Survient Eurippe, suivante de Médée : interrogée par la princesse au sujet de son air consterne, elle répond :

« Je vais vous le dire, puisque vous ne craignez pas d'entendre ce qui m'a causé un long évanouissement. Vous étiez à peine sortie de votre maison, qu'un frisson mortel s'empara de tous mes membres; mon âme fut saisie d'épouvante : une goutte de sang[1] tomba sur le linge qu'on m'avait remis, puis encore une autre, puis une troisième; je tremblais; je levai les yeux pour voir de quel côté ce sang pouvait venir, et ce qui augmenta ma frayeur, c'est que j'aperçus la figure de Junon à l'envers; au même instant, princesse, votre lit s'écroula avec un grand bruit. »

Médée demande à Eurippe si c'est tout ce qu'elle a vu; Eurippe continue :

« Un corbeau noir comme du jais et d'une grandeur extraordinaire, était venu se percher sur votre toit; on essaya en vain de le chasser, il croassait d'une manière sinistre. »

Médée. Ne chassez pas cet oiseau; sa voix m'est plus agréable que la plus douce chanson. Croassez, croassez, oiseau de malheur; vos cris funèbres sont la seule harmonie que je puisse entendre.

Eurippe. Les portes se fermaient et s'ouvraient d'elles-mêmes; tout était en branle, les siéges se déplaçaient; on entendait un fracas épouvantable; les torches ne répandaient plus qu'une faible lueur près de s'éteindre, lorsque un homme, ou au moins l'image d'un homme, me glaça d'épouvante en s'avançant vers moi et en me touchant d'une main froide comme la mort;. . je vous dise la vérité... il me parla, il me regarda trois fois d'un air terrible; mais je ne sais ce qu'il me dit, tant j'étais émue, et il disparut en murmurant. »

Suit un long monologue de Médée, qui nous apprend qu'elle médite des projets de vengeance.

ACTE TROISIÈME

Un messager vient apporter à Créon la nouvelle que les Thessaliens ont envahi le royaume : le récit de la première bataille livrée à l'ennemi remplit tout le troisième acte.

ACTE QUATRIÈME

Médée, Enioche et Eurippe. Jason arrive et demande à Médée de lui laisser sa fille unique; il lui offre en retour ses services. Il la quitte pour aller sur le port choisir le bâtiment sur lequel Médée devra s'embarquer.

Monologue de Médée. On y remarque le passage suivant : « Eh bien que je meure; qu'est-ce que la mort? Peut-être est-elle... peut-être n'est-elle pas : je verrai du moins la fin de mes douleurs insupportables; il y a des misères qui ne finissent qu'avec la mort. »

Médée envoie chercher sa fille par la nourrice, et ordonne à la suivante d'aller prendre le coffret précieux qu'elle remet à Ériope avec une lettre pour Créuse.

La nourrice accourt et apprend à Médée que Créon est mort aussitôt après avoir respiré le parfum des gants empoisonnés. Créuse, mortellement atteinte, court au-devant de Jason.

ACTE CINQUIÈME

Jason trouve Creuse morte sur son chemin. Médée précipite sa fille, qui expire sur le pavé aux pieds de Jason.

1. Le poëte fait ici allusion au sang du frère de Médée, assassiné par sa sœur.



G. de et J. Baudry Éditeurs Photog. par Bisson Fr. Imp. Lemercier Paris

LA PETITE BOHÉMIENNE ESPAGNOLE

Un morceau en hauteur, extrêmement rare. On l'appelle communément *la Petite Bohémienne espagnole*, parce le sujet en est tiré d'une nouvelle espagnole, qui elle-même a servi de canevas à une tragédie hollandaise. Cette estampe fut gravée par Rembrandt, pour être mise en tête de la tragédie imprimée. On y voit une vieille femme bien caractérisée, habillée en bohémienne, et tenant un bâton de la main gauche; à côté d'elle est une jeune fille coiffée à l'espagnole et distinguée par la richesse de son costume. Elles paraissent se promener ensemble dans un bois, et leur marche est dirigée vers la droite de l'estampe. Derrière la vieille, tout à fait à gauche, on remarque un chat.

Hauteur, 0,133. Largeur, 0,112.

BARTSCH, 120. CLAUSSIN, 122. WILSON, 124.

La nouvelle d'où fut tirée la tragédie en question, n'est autre que la *Preciosa* de Cervantes. C'est l'histoire d'une petite fille qu'une vieille bohémienne avait enlevée pour l'utiliser dans sa troupe. Jolie, charmante, spirituelle, l'enfant avait reçu le nom de Preciosa, et on lui avait enseigné sans peine toutes les gentillesses, toutes les espiègleries de son état. En peu de temps, dit Cervantes, elle était devenue la nymphe la plus alerte et la plus rusée de toute la gent bohémienne. Ni l'air, ni le soleil, ni les intempéries auxquelles les Bohémiens sont exposés, rien ne pouvait faner l'éclat de son teint ni ternir la fraîcheur de sa peau. Mais ce qu'il y avait de plus remarquable en elle, c'est qu'elle annonçait des sentiments de noblesse inconnus à ses compagnes, et mêlait tant de retenue aux épanchements de sa gaîté naturelle, que le plus hardi Gitano n'eût osé devant elle chanter une chanson trop libre ou se permettre un mot malsonnant. La vieille, qui faisait passer Preciosa pour sa petite-fille, lui fit d'abord parcourir avec toute la troupe le royaume de Castille, et ne voulut la montrer à Madrid que lorsqu'elle fut à point. Preciosa avait un immense répertoire de vaudevilles, de couplets, de rondes et de petits vers; elle savait surtout les plus belles romances de l'Espagne et les chantait avec une grâce inimitable. Enfin elle avait quinze ans. La bande fit son entrée à Madrid le jour où l'on célébrait la patronne de la ville. Preciosa précédait ses compagnes, dansant de son pied le plus leste et jouant du tambour de basque avec une dextérité merveilleuse. Bien que ses compagnes fussent toutes jeunes et fort galamment ajustées, Preciosa fixait seule tous les regards. Son nom fut bientôt mêlé au son des tambourins, des grelots et des castagnettes; les uns vantaient

l'élégance de sa taille, les autres la souplesse de ses mouvements; il s'élevait des cris de plaisir; les femmes accouraient pour la voir et les hommes pour l'admirer. Si bien que les marguilliers de la fête lui décernèrent le prix de la danse et l'invitèrent à mener le branle dans l'église Sainte-Marie, pour y danser quelques voltes devant l'image de sainte Anne.

Preciosa avait eu les honneurs de la fête. A la ville, à la cour on ne parlait plus que d'elle. Son nom faisait déjà grincer toutes les guitares de Madrid, et les poëtes lui envoyaient leurs vers par de beaux pages, pour qu'elle voulût bien les chanter. Un jour que les Bohémiennes cheminaient dans un petit vallon, à cinq cents pas de la porte de Madrid, elles virent s'approcher un jeune homme lestement vêtu, qui portait une dague et une épée d'or, et dont le chapeau à plumes était orné d'un riche cordon. Cet élégant cavalier ayant pris à part la Preciosa, lui fit tout net sa déclaration et lui offrit, avec son cœur, cent écus d'or, sous prétexte qu'on ne peut livrer son âme sans livrer aussi sa fortune. La jolie Bohémienne répondit en fille d'esprit qu'elle ne laisserait cueillir la fleur de sa jeunesse que par un époux. Et là-dessus elle lui tint les discours les plus sensés et les plus délicats. L'innocence est une rose que l'imagination même peut flétrir. A peine est-elle détachée du rosier, que la rose se fane. L'un la touche, l'autre la sent, celui-ci l'effeuille, et finalement elle périt dans des mains grossières. « Si vous voulez être mon mari, je serai votre femme; mais il faut passer auparavant par de grandes épreuves, et d'abord abandonner la maison de vos parents pour adopter, en changeant de nom, le costume et la vie d'un Bohémien. »

Plus enflammé que jamais et prêt à tout, le jeune homme tire une bourse de brocard et remet à la vieille les cent écus, que la Preciosa veut que l'on refuse. Mais quoi! refuser cent écus d'or, quand on peut les coudre dans un jupon qui ne vaut pas deux réaux! cent écus d'or avec lesquels on peut acheter tant de choses, même le sourire d'un procureur, même l'indulgence d'un alcade. La vieille prit les écus et leur donna la sépulture dans le plus misérable de ses jupons. L'amoureux gentilhomme, qu'on était convenu d'appeler Andrès Caballero, eut huit jours pour réfléchir, et la Bohémienne eut huit jours pour prendre ses informations.

Mais dès le lendemain la troupe des Gitanos était introduite dans la maison du père d'Andrès, ravi d'accueillir chez lui la belle danseuse dont parlait tout Madrid, et de se procurer le spectacle d'un fandango. Là, feignant de ne pas connaître l'amoureux jeune homme, que son émotion trahit, Preciosa lui tire sa bonne aventure en présence de trois gentilshommes, lui prédit, à certains signes du front, qu'il se mariera dans peu, et qu'au lieu de faire le voyage de la Flandre, où il parle d'aller, il ira peut-être sur la route opposée; car une chose pense le bidet, et une autre celui qui le selle. Cependant le père d'Andrès, prenant une pièce d'or, la montre à Preciosa en lui disant : Dansez un peu, ma jolie, voici un doublon à deux têtes dont aucune ne vaut la vôtre, bien que ce soient deux têtes couronnées. Aussitôt les petites filles se mettent en danse, les pans dans la ceinture, et emportent tous les yeux au bout de leurs pieds.

Mais tandis que les pas s'entrelacent avec une légèreté prestigieuse, Preciosa laisse tomber un papier. Un des gentilshommes le ramasse et l'ouvrant aussitôt, malgré les instances de la danseuse : « Bon! s'écrie-t-il, nous tenons un petit sonnet. Que le bal cesse et qu'on écoute, car à en juger par le premier vers, le sonnet est piquant. »

« Lorsque Preciosa touche le tambour de basque et que son doux bruit frappe les airs insensibles, ce sont des perles qu'elle répand avec les mains, ce sont des fleurs qu'elle laisse échapper de sa bouche... »

Chacun de ces vers était un coup de lance qui perçait d'outre en outre le cœur jaloux d'Andrès, déjà pâle et à moitié évanoui sur sa chaise. « Attendez, dit aussitôt Preciosa, laissez-moi lui dire certains mots à l'oreille, et vous verrez qu'il ne s'évanouira point. » En effet, s'approchant de lui, elle lui murmura, sans presque remuer les lèvres : « Beau courage pour un Bohémien! Comment pourrez-vous supporter le tourment de la *toca*[1], si vous ne pouvez souffrir celui d'un morceau de papier? » Puis, lui faisant des signes de croix sur le cœur, elle s'éloigna et Andrès revint à lui. Finalement, le doublon à deux faces fut donné à Preciosa, qui le partagea noblement avec ses compagnes. Mais comme la galerie voulait savoir à tout prix quelles étaient ces paroles magiques dont la vertu préservait du mal de cœur et des éblouissements : Les voici, dit la charmante Bohême :

« Petite tête, petite tête, tiens-toi bien, ne te laisse pas glisser et mets-toi deux étançons de la patience bénie. Sollicite la gentille confiance; ne descends point à de basses pensées; tu verras des choses qui sentent le miracle, Dieu aidant et saint Christophe le géant, *Dios delante y san Cristoval gigante.* »

Enfin arriva le jour où Andrès Caballero, tremblant et déguisé, s'enfuit dès l'aube de la maison paternelle, sur une mule de louage, et va rejoindre les Bohémiens dans leur campement. Reçu à bras ouverts et enrôlé dans la bande avec certaines cérémonies, suivant le rit des Bohémiens, Andrès est fiancé à Preciosa, et le voilà livré désormais à la vie vagabonde d'une nation d'adroits voleurs. Nous ne le suivrons pas dans les péripéties de cette existence romanesque, dans laquelle l'amour chaste encore de Preciosa, la liberté, le péril même, lui faisaient trouver d'indicibles plaisirs et des émotions inattendues. De temps à autre, il est vrai, la jalousie torturait son cœur, et il faut lire à ce sujet, dans le récit de Cervantes, l'épisode d'un jeune page qu'un hasard inexplicable conduit en Estramadure, dans un petit bois où les Bohèmes avaient dressé leurs tentes, et qui est reçu lui aussi dans la peuplade. Ce page était un poëte qui avait jadis donné des vers à chanter à la Preciosa, lorsqu'elle parcourait les rues de Madrid[2]. C'était le même dont le sonnet était tombé du sein de la jeune fille le jour où elle dansait le fandago chez le père d'Andrès. Mais l'histoire serait trop longue et ce que nous allons seulement indiquer ici en peu de mots, c'est le dénouement de la nouvelle. Un jour que la troupe errante s'était arrêtée dans une

1. Torture qui consistait à faire boire au patient des bandelettes de gaze avec de l'eau.

2. Une traduction de *la Bohémienne de Madrid*, qui est la premiere des *Nouvelles* de Cervantes, vient d'être publiée à part, dans la Bibliothèque des Chemins de fer, par la maison Hachette. Cette traduction est celle de M. Viardot, qui est sans contredit la plus intelligente et la plus fidèle.

auberge à trois lieues de Murcie, la fille de l'hôtesse, Juana Carducha, vit danser les Bohémiens, et devint éperdument amoureuse d'Andrès. Après avoir épié le moment de lui parler seule, Juana, dans la subite violence de sa passion, se déclare à Andrès et lui propose de l'épouser. « Je suis déjà fiancé, répond le Gitano, et nous autres Bohémiens, nous n'épousons que des Bohémiennes. » Humiliée, déçue, et la rage dans le cœur, Carducha résolut de se venger; elle prit un riche collier de corail, deux patènes d'argent et quelques bijoux, et les glissa parmi les effets d'Andrès; puis au moment du départ de la troupe, elle se mit à crier au voleur. On devine la suite. Andrès convaincu en apparence, est arrêté, accablé d'outrages, et pour comble, se voyant insulté en face par un neveu de l'alcade, il lui passe son épée de gentilhomme au travers du corps. Quel coup de fortune arrangera une pareille affaire? Les Bohémiens garrottés, sont menés en prison. Seule, Preciosa (on a toujours des égards pour la beauté) est conduite chez la femme du corrégidor, curieuse de voir une fille dont tout le monde raffolait. Or, il se trouve que Preciosa, pendant qu'elle implore la grâce d'Andrès, est reconnue pour être la fille du corrégidor lui-même. La vieille confesse son crime, on pleure, on s'embrasse, et bientôt Andrès sort de sa prison, fait connaître le secret de sa naissance, indemnise les parents du soldat qu'il a tué, et devient l'heureux époux de Preciosa.

Telle est la nouvelle qui servit de thème à la tragédie hollandaise pour laquelle fut composée l'estampe de la *Bohémienne espagnole*. Chacun des actes de cette pièce était illustré d'une gravure, mais il n'y en avait qu'une qui fût de la main de Rembrandt. En 1750, selon le témoignage de Gersaint, la tragédie de la *Bohémienne* se jouait encore à Amsterdam.



LE DOCTEUR FAUSTUS

Il est debout dans son laboratoire, placé vers la gauche de l'estampe et dirigé vers la droite. Son corps est vu de trois quarts et son visage de profil. Il est vêtu d'une longue robe et porte sur la tête un bonnet blanc. Ses deux mains, qui sont fermées, sont appuyées la droite sur une table, la gauche sur le bras de son fauteuil. Il paraît absorbé dans la contemplation de plusieurs caractères magiques, que lui montre dans un miroir une figure dont on n'aperçoit que les mains. Ces caractères brillent dans un cercle lumineux à une croisée qui est dans le fond du laboratoire, vers la droite de l'estampe. Sur le devant, au bas de la droite, il y a un gros livre à fermoirs, des papiers et un globe dont on ne voit que la moitié. Derrière le docteur, on aperçoit une tête de mort. Au bord de la fenêtre, du côté opposé, on distingue un objet qui a la forme d'un cœur.

Bartsch et Claussin n'ont décrit qu'un seul état de cette planche; nous en avons pourtant distingué trois, abstraction faite des différences d'épreuves que produit la manière noire, et eu égard seulement aux changements faits à l'estampe par l'addition, l'absence ou la suppression d'un travail quelconque. Ces changements sont en effet les seuls qui constituent ce qu'on appelle un état de la planche.

Premier état. Le gros livre à fermoirs qui est placé tout à fait sur la droite à la hauteur du bas de la fenêtre, ne présente que deux sens de tailles; l'angle gauche du bas de la fenêtre est coupé par une ligne diagonale qui ne nous paraît être que l'effet des barbes conservées en cet endroit. La même cause produit des cavités profondes dans les yeux et la bouche de la tête de mort. Les épreuves de ce premier état sont chargées de manière noire et très-brillantes; la robe du docteur y semble de velours. Elles sont en général tirées sur papier du Japon et fort rares.

Second état. Le contour de l'épaule droite du personnage, qui était interrompu dans la première épreuve, est maintenant repris durement et continu. L'épaule est couverte de nouvelles tailles données verticalement pour remplacer l'effet disparu de la manière noire. Le gros livre à fermoirs présente des troisièmes tailles données en losange. La tête de mort n'a plus de noirs prononcés dans les yeux et dans la bouche.

Troisième état. Le rayon qui vient frapper le visage et l'épaule gauche de Faustus, a été nettement divisé en deux par des travaux additionnels qui ont assombri la moitié inférieure de ce rayon.

NOTA. La planche du *Faustus* est une de celles qui ont fait partie du fonds de Basan et dont le cuivre existe encore dans le commerce. On doit donc s'attendre

à ce que les marchands qui possèdent ce cuivre, aujourd'hui usé et défiguré, y fassent ajouter des travaux ou cherchent à les raviver par des remorsures d'eau-forte.

Hauteur, 0,212; largeur, 0,162.

BARTSCH, 270. CLAUSSIN, 267. WILSON, 272.

Le docteur Faust semble résumer en lui la plupart des traditions et des croyances de la vieille Germanie. Il représente à la fois les recherches tourmentées du savant et les songes du poëte. En lui se retrouvent l'avidité insatiable des jouissances et les vagues intuitions de l'idéal, le moyen âge et l'antiquité, la fable et l'histoire. Par bien des côtés, il touche à la politique, aux religions, à la philosophie. Quant aux sciences occultes, aux doctrines hasardées du supernaturalisme le plus ambitieux, elles lui appartiennent en propre : elles constituent le fond même de sa destinée. Par là, il s'est à jamais emparé des imaginations septentrionales, si aisément éprises du fantastique, et toujours si près ou si loin de la nature.

Les poëtes n'ont guère été, dans cette rencontre, comme en beaucoup d'autres, que l'écho harmonieux des bruits de la foule. Une pièce dialoguée, anglo-saxonne, peut être regardée comme le premier monument écrit de la légende de Faust. Avec l'original de ce vieux drame, depuis longtemps disparu, mais qui existait encore à l'époque de la conquête des Normands, le troubadour français Rutebeuf a composé un mystère qui se trouve être le plus ancien des monuments écrits qui nous soient parvenus touchant le personnage de Faust, mystère dont le *Journal des Savants* a démontré l'authenticité.

Rédigé en bas allemand, entremêlé de termes anglo-saxons, le livre Théophile, sénéchal de l'évêque d'Adama en Sicile, est également postérieur au drame anglais. Et s'il y a hérésie à penser que l'idée première du Faust n'est pas allemande, c'est le fait de ce spirituel humoriste allemand, anglais à ses heures, et français à volonté, qu'on appelle Henri Heine. Plus tard, vers la fin du XVIe siècle, Marlowe a peut-être emprunté quelques données à Théophile; mais il s'est surtout inspiré de la vieille fable populaire. A leur tour, les théâtres de marionnettes ont traduit les impressions de la foule. Ils se sont approprié ce qui leur convenait, surtout les apparitions du diable, délices de la foire; et c'est ce Faust polichinelle, — je demande pardon d'une expression aussi irrévérencieuse, — qui aura passé d'Angleterre en Allemagne, en traversant les Pays-Bas, favorisé par une affinité de langue et de commune origine.

Les grimoires intitulés *Clef des Enfers,* imprimés en 1587, par le très-modeste Jean Spiess, qui n'a pas voulu s'en attribuer l'honneur, la comédie des deux étudiants de Tubingen, publiée à la même date, et le livre de Widmann qui est de 1599, font descendre dans la vie réelle le Faust du mystère. Ce n'est pas qu'il n'y ait, dans les grimoires, une véritable intelligence de la symbolique; mais nous voulons dire que le Faust de la fantaisie devient un homme, passe pour avoir existé. C'est, en un mot, un Faust historique qui se lève et nous apparaît. Les grimoires tombent dans

l'oubli, et quoique d'un mérite bien inférieur, le livre de Widmann leur survit, grâce à des homélies que les générations de ce temps-là ne trouvaient point fastidieuses; et son traducteur ou plutôt son compilateur, Palma Cayet, ose importer chez nous, sous la protection du maréchal de Schomberg, les plus lamentables facéties. Un jour enfin que Wolfgang Goethe se promène rêveur dans les rues de Strasbourg, il est frappé d'une de ces grandes petites comédies des marionnettes : et aussitôt dans cet esprit encyclopédique, tout vient se résumer et se fondre. La pièce anglo-saxonne, le mystère du troubadour, le drame de Marlowe, les candides notions du vulgaire, les compilations indigestes des auteurs, le Faust légendaire et le Faust historique, son génie met tout en lumière. « Abraham engendra Isaac, Isaac engendra Jacob, Jacob engendra Juda dans les mains duquel le sceptre est demeuré. »

Il y a donc le Faust de l'histoire : Philippe Mélanchthon, le second de Luther, et Jean Wierus, auteur du livre sur les sorciers, lui en avaient déjà ouvert la porte, en affirmant son existence. Il ne serait même pas autre, selon quelques autorités fort douteuses, Conrad Durrens, par exemple, que l'un des trois inventeurs de l'imprimerie, contre lequel les moines, désormais privés de leur métier de copistes, auraient épuisé l'arsenal de leurs calomnies. Une telle pensée pouvait bien du reste se présenter à l'esprit de ceux qui, épouvantés de la découverte de l'imprimerie, la regardèrent comme une invasion des puissances occultes, et à qui les premiers caractères mobiles apparurent comme des signes de sorcellerie mis en mouvement, comme une révélation universelle de la cabale.

De tous ces éléments épars de la saine critique et de la tradition, il convient maintenant de dégager ce qu'il est indispensable de savoir sur le personnage de Jean Faustus.

Il serait né, vers la fin du XVe siècle près de Weimar, ou à Kudlingen en Souabe. Fils d'un paysan aisé, il étudia à Ingoldstadt, et à Wittenberg où seize maîtres lui décernèrent le prix de la dispute et le bonnet de docteur. A Cracovie, il a la témérité d'apprendre le grec, l'arabe, le persan, le chaldéen. Les préjugés permettaient tout au plus alors l'usage de la basse latinité. Il laisse ensuite la théologie pour la médecine et les mathématiques. Il a même l'imprudence de toucher à la pharmacie; il guérit les hommes avec des drogues inconnues. Le malheureux! il est donc adonné aux *arts dardaniens*, nécromancie, astrologie, magie, alchimie, charmes, divinations, incantations, sorcellerie, tout l'attirail de l'enfer! Ce pauvre suppôt du diable est sans doute obligé de quitter la place; car il a contre lui toutes les rumeurs de la multitude. Cependant, un de ses oncles lui lègue un héritage; il est censé le dévorer au milieu des orgies. Il fréquente l'opticien Christophe Kayllinger. Il y voit de loin maintenant, et il pressent que pour continuer sa vie de plaisirs, ayant épuisé son patrimoine, il lui faudra bien finir par contracter alliance avec le démon.

Par une nuit noire, entre neuf et dix heures, dans la forêt de..., près de Wittenberg, à l'intersection de quatre chemins, il trace trois cercles concentriques, et somme en latin les esprits élémentaires, Belzébuth et Demigorgon, de lui envoyer

leur souverain. Aussitôt la foudre gronde, un ouragan se déchaîne; un des esprits diaboliques lui apparaît. Il remet à s'entendre avec lui jusqu'au lendemain. La nuit porte conseil.

Dans son cabinet d'étude, vaste, voûté, mal éclairé, d'une architecture gothique, entouré des globes terrestre et céleste, de configurations planétaires, de livres épars, de fourneaux, de cornues, de préparations anatomiques, parmi lesquelles on distingue une tête de mort, Faust quitte son fauteuil à haut dossier, et trace de nouveau, sur le parquet, les trois cercles magiques. La conjuration produit son effet : un tigre rouge s'élance aux pieds de l'enchanteur; celui-ci trouve Satan peu effroyable sous cette forme et se moque de son impuissance. Un barbet noir enflammé, un serpent gigantesque, pareil à celui qui causa la chute d'Ève, font également sourire l'intrépide docteur qui ne veut pas signer le pacte fatal. Pour le décider, le diable lui-même, invisible, lui présente un miroir où se reflètent les traits d'une femme divine. Alors tout est consommé. Faust se fait au bras une piqûre; avec son sang, il écrit qu'il approuve les conditions de l'enfer, auquel il appartiendra corps et âme, au bout de vingt-quatre ans.

En attendant, un esprit subtil, Méphistophélès, doit toujours être à ses ordres, et exécuter ses volontés. Le docteur veut commencer par épouser la femme divine qu'il a entrevue; Méphistophélès l'en détourne, lui promettant de lui livrer chaque nuit toutes les filles de ses rêves. Le futur damné retourne à la science : il apprend la cause des hivers et des grandes chaleurs, l'origine du ciel, la création du monde, la première génération de l'homme; que sais-je? Il visite les anges déchus et leur ténébreux séjour; avec naïveté il se laisse emporter aux étoiles, dans les comètes.

Quand il en revient, c'est pour entreprendre son grand voyage sur la terre. A Paris, les études lui semblent bien *dressées*, l'*Eschole fort bonne;* à Venise, il s'émerveille, le sorcier! que, là où rien ne croît, il y ait de tout en abondance; à Rome, il joue à Sa Sainteté les tours les plus singuliers; à Constantinople, il se fait passer pour Mahomet, et féconde le sérail, à la satisfaction du Grand-Turc et de ses chastes épouses; devant Charles-Quint, il évoque l'âme d'Alexandre le Grand, et comme il veut courtiser la femme d'un illustre gentilhomme de la cour, qui prétend s'opposer à ses entreprises, il lui fait pousser une belle tête de cerf.

Trois comtes sollicitant de lui la faveur d'assister aux noces du duc de Bavière, il les emmène à travers les régions de l'air, prend part aux fêtes nuptiales, et contente les nombreux caprices de la princesse d'Anhalt, la belle au *soulier d'or*. Dans la cave de l'évêque de Salzbourg, il se livre à d'immenses bacchanales. Les paysans ne sont pas à l'abri de ses sortiléges. Sur le fameux plateau du Blocksberg, il assiste au sabbat des diablesses, présidé par un colossal bouc noir, à face humaine, ayant des ailes de chauve-souris, la queue traditionnelle, l'obligatoire pied fourchu, et un cierge de cent pieds allumé entre les cornes. La *Tentation de saint Antoine*, par Callot, peut seule donner une idée des innombrables notabilités infernales qui relèvent de l'auguste bouc. Mais pour tout cet absurde passé gothique, Faust n'éprouve que du dégoût; l'extase maladive, l'abominable cauchemar inséparables de certaines croyances, lui font

horreur. Son âme se reporte alors aux beaux jours des temps homériques; il lui faut la beauté plastique, le calme, la sérénité, l'idéal de l'ancienne Grèce; il évoque Hélène.

La compagne de Ménélas devient l'épouse de Faust. Il lui survient un véritable fils, à lui qui avait tenté de reproduire, sans le concours de la femme, un de ces homuncules dont Paracelse a donné la description dans son *Paramirum.* Au moment où Faustus jouit de cette félicité réelle de l'hymen et de la paternité, la période des vingt-quatre ans s'achève; le diable revendique ses droits. A Wittenberg (d'autres disent à Rimlich), en 1550, le corps de Faust est trouvé en lambeaux dans son cabinet d'étude, les membres jetés le long des murs, le crâne brisé, le tronc auprès du poêle. L'infortuné sera mort au milieu de ses expériences alchimiques et spagiriques, en essayant de manier des agents inconnus. Il aspirait à trouver le secret de ne pas mourir, et il meurt en le cherchant.

Que signifie ce fantastique récit? Quelles allusions se cachent sous le voile de ces étranges romans? Dans le pacte avec le diable faut-il voir l'immense désir qui est au fond de l'âme humaine, de tout posséder, de tout connaître, de pouvoir tout? L'apparition d'Hélène à un savant fatigué des croyances gothiques, des sorcelleries du moyen âge, serait-ce le symbole du paganisme antique ressuscité, l'aimable et brillante image de ce que nous appelons la Renaissance? n'est-ce pas à dessein que le berceau du protestantisme, la vieille cité de Wittenberg est choisie dans cette histoire mystérieuse, pour être le théâtre des opérations du possédé? Et, le miroir enfin, dont les rayons illuminent la retraite de Faustus, n'est-il pas un semblant de ce mirage indéfinissable qui, incessamment nous attire, nous ravit et nous trompe?

On a établi, comme il était inévitable, des rapprochements entre Faust et Prométhée, entre Faust et don Juan. Cette dernière parenté serait justifiée, s'il était vrai que le livre de Tholeth Schotus, publié en 1594, eût été copié sur un original espagnol. Quoi qu'il en soit, des centaines d'écrivains ont disserté sur Faust, dans toutes les langues de l'Europe. Les Polonais, autrefois grands sorciers, l'ont revendiqué au bénéfice de leur épigrammatique Samuel Twardowski, lequel n'est pas le poëte du XVII[e] siècle. Byron semble avoir pris à cette physionomie les traits principaux de son Manfred. La chanson, le ballet, le mimodrame, les théâtres portatifs en ont fait leur proie. En France, cela s'est à peu près terminé par une pièce funèbre à la Gaieté! Quelle ironie du sort!

L'art s'est approché, lui aussi, de cette redoutable figure de Faust, d'abord avec recueillement, plus tard avec enthousiasme. Pour nous, dans cette voie, Rembrandt est le premier en date, et peut-être aussi le premier pour d'autres raisons. Il a interprété la légende telle qu'elle était sortie des profondeurs de la conscience populaire. Il en a suivi pieusement l'ordonnance; il lui a conservé cette saveur primitive de la crédulité. Les œuvres savantes de Cornélius et de Kaulbach, le tableau couronné d'Henri Leys, les profondes et admirables peintures d'Ary Scheffer, les esquisses de Retsch, les dessins fiévreux et palpitants d'Eugène Delacroix, ont traduit diversement des passages de Goethe ou de Kinglemann. Mais, en payant tribut au *Grand Wolfgang,* ils ont été condamnés

*

tous à manifester un scepticisme qui, malgré son imposante majesté, n'a pas l'âpre vigueur de la foi naïve; de même que les artistes anglais qui se sont inspirés de Marlowe ont dû rencontrer les scènes politiques et religieuses qui amusaient la vieille Angleterre, du temps de la glorieuse Élisabeth.

Comment Rembrandt a-t-il connu le Faust? Peut-être par les ambulants spectacles de marionnettes qui ont dû passer dans les Pays-Bas, en allant de l'Angleterre en Allemagne. Au surplus, en 1588, les Flamands lisaient, dans leur langue, un livre très-répandu : *De historie von Dr Joh. Faustus*, que certaines éditions appellent *Fautricus*, diminutif peu respectueux. Tout ce que Rembrandt a pris à la légende se trouve dans la description que nous avons donnée plus haut du cabinet de l'enchanteur. Au lieu de nous présenter le drame par son côté naturellement pittoresque, de peindre sur le cuivre le tigre rouge ou le barbet noir, ce puissant génie, mariant comme toujours la réalité à l'idéal, nous montre l'invisible tentateur, figuré par deux mains qui tiennent un miroir; Faust s'est laissé séduire; il regarde avidement, dans le miroir, l'image de la femme divine qui semble s'agiter à la fenêtre. Les trois cercles magiques, destinés à conjurer Satan, ont été tracés, non pas sur le parquet, mais sur le mur. On lit mieux ainsi les mots cabalistiques dont Rembrandt, comme Albert Dürer et les grands artistes de ces temps-là, avait très-certainement la clef. Pour nous qui n'avons pas même le premier degré de l'initiation, Inri signifie le Christ, c'est-à-dire les temps modernes, et Adam figure sans doute le monde primitif sorti du chaos. Les autres caractères sont l'obscurité même, peut-être pour désigner ainsi les choses surhumaines, les choses supernaturelles. Le docteur Faustus, qui personnifie la curiosité inquiète, emportée loin des limites du possible, la soif inextinguible de savoir, remontera-t-il jusqu'à l'origine du monde, pour s'élancer dans le vide de l'inconnu? Mais laissons au diable le soin de deviner ce qui le concerne dans la signification de ces mots cabalistiques d'où jaillit une lumière de l'autre monde...

Les voilà donc à jamais fixés par un grand peintre, dans la patrie de l'art, ce type de la science lassée d'elle-même au point de poursuivre et d'épouser les fantômes, cette figure de la pensée humaine découragée au plus fort de la méditation, et disant adieu aux sombres découvertes de l'esprit en travail, pour implorer le joug de l'éternelle et immuable beauté.



LA GRANDE CHASSE AUX LIONS

Morceau légèrement gravé. On voit dans le milieu un cheval abattu avec son cavalier renversé en partie sous lui. Au-dessus est un autre cheval cabré, lequel est monté par un Arabe qui lance un dard sur un lion courant vers la gauche de l'estampe, et poursuivi par deux autres cavaliers, dont l'un lui porte un coup de sabre, et l'autre lui décoche une flèche. Plusieurs autres Arabes à cheval courant en sens divers, et parmi lesquels on distingue un nègre, se trouvent à la droite de l'estampe; un autre encore, qu'on ne voit qu'en partie et de dos, est sur le devant à gauche. Au haut de la planche est écrit *Rembrandt, f.* 1641.

Cette pièce est rare. Il y a quelques barbes aux premières épreuves.

Hauteur 0,230; Largeur 0,297.

BARTSCH, 114. CLAUSSIN, 116. WILSON, 118.

La scène se passe dans l'imagination du peintre qui la saisit et la fixe sur le cuivre par un griffonnement plus rapide que la pensée. Quel feu! quelle énergie dans le trait! quel sentiment! quel mouvement! Rembrandt est si profondément pénétré de l'action qui traverse son cerveau, il est servi par des organes si délicats, par une main si nerveuse, que son impression est tout entière dans ce pur croquis, à la vérité sublime. Il semble que le tableau ne serait pas plus complet si le peintre y ajoutait encore l'éclat des couleurs, le prestige des lumières et des ombres. L'ébauche de quelques masses lui a suffi pour faire pressentir le clair-obscur d'une scène qui ne peut être éclairée que par le soleil d'Afrique, de même qu'il n'a eu besoin que d'un palmier pour indiquer la géographie du tableau.

Cette promptitude à percevoir les sensations, cet enthousiasme avec lequel il épouse son sujet, font que Rembrandt change à tout instant de manière, parce que l'expression, chez lui, est dans la touche autant que dans le geste des figures, ou dans l'altération des visages. Sa pointe, quelquefois si naïve, par exemple quand elle dessine la *Jeune fille au panier*, si spirituelle quand elle fouille l'accoutrement d'un gueux, si fine, si précieuse et si attentive dans les portraits du *Peseur d'or* et du *Bourguemestre Six*, elle est ici brutale, vaillante, incisive. Le dessin est aussi fier que

le combat et le trait aussi fougueux que les cavaliers. Rien d'inutile, pas un coup qui ne porte, pas une taille qui ne fasse sentir le jeu d'un muscle, ou la présence d'un os, ou le tranchant d'une griffe. Rembrandt exprime ici en moins de traits qu'il ne faut de paroles pour les décrire, la fureur et le rugissement du lion, sa crinière qui se redresse, sa moustache qui se hérisse et les battements de sa queue élastique et violente. Quant aux chevaux, il est remarquable qu'un homme qui n'avait guère vu dans les plaines de la Hollande que le cheval frison de Paul Potter et la douce monture de Van de Velde, ait su deviner ainsi l'ardeur, l'élan des races supérieures, et les peindre par intuition. Il y a loin sans doute de la simple observation de la nature à ce que nous appelons le style. Mais il est des circonstances où l'idéal se dégage du sein de la réalité même, quand elle est vue avec passion. Rembrandt a pu ennoblir ses modèles en se les représentant pleins de feu, et à force d'être vivants, ses chevaux sont devenus presque héroïques.

C'est à peine si la critique la plus sévère pourrait relever une faute dans cette composition improvisée; je parle du mauvais effet que produit, au-dessus de la tête d'un des lions, la tête parallèle du cheval qui court à ses côtés... Mais, du reste, toutes les lignes s'agencent à merveille; elles entrent dans la combinaison secrète de l'artiste, et à voir de pareils dessins, on comprend qu'un auteur élevé dans la poétique des académies, un classique pur, M. Paillot de Montabert, ait écrit : « N'entend-on « pas répéter partout que Rembrandt est pitoyable dans le dessin et qu'il ne comprend « rien à cette partie de l'art? Ne seraient-ce point plutôt les critiques eux-mêmes qui « n'entendent rien à la théorie du dessin?... On voit dans les tableaux de ce maître « des pantomimes très-justement senties, très-heureusement rendues, des lignes très- « correctes; peut-être même était-il supérieur dans ce sentiment naturel à Jules Romain « lui-même, et j'oserai dire à Annibal Carrache. »



93

AVEUGLE JOUANT DU VIOLON

Un aveugle jouant du violon est conduit par son chien. Il dirige ses pas vers la droite. Il a la tête couverte d'un bonnet de fourrure, et il porte un manteau sur l'épaule gauche. Dans le fond de la gauche, on aperçoit une vieille femme qui se dirige vers la porte d'une maison. Au milieu d'une petite marge, dans le bas, est gravé : *Rt.* 1631.

On connaît deux états de ce morceau :

Premier état. La planche est entièrement gravée d'une pointe fine, légère et spirituelle, et à l'eau-forte pure. Très-rare.

Second état. La planche est retouchée au burin d'une manière comparativement lourde. Les épreuves de ce second état, beaucoup moins rares, sont d'ailleurs moins estimées, comme ayant perdu la légèreté et la finesse des premières.

NOTA. Il existe en réalité un état intermédiaire entre lepremier et le second. Quelques travaux ont été ajoutés après le tirage des rares épreuves d'eau-forte pure et avant les retouches du burin; mais ces travaux étant très-difficiles à indiquer assez clairement pour qu'on les puisse reconnaître, nous avons cru devoir, dans cette occasion comme dans beaucoup d'autres, nous borner à remarquer les états que distinguent des changements précis et reconnaissables.

Hauteur, 0,079. Largeur, 0,054

BARTSCH, 138. CLAUSSIN, 137. WILSON, 138.

94

LE CHARLATAN

Très-petit morceau, gravé avec esprit et délicatesse, qui représente un charlatan dirigé vers la droite de l'estampe. Il est coiffé d'un bonnet de mezzetin et porte un panier, d'où il a tiré un paquet de drogues qu'il montre de la main

gauche; sa main droite est placée sur sa hanche, et au-dessous pendent une gibecière et un sabre; ses genoux sont pliés. A ses pieds, on lit en grandes lettres : *Rembrandt f.* 1635.

Hauteur, 0,076. Largeur, 0,036

BARTSCH, 129. CLAUSSIN, 130. WILSON, 132.

Il a été fait de jolies copies de ces deux pièces, *l'Aveugle* et *le Charlatan*, et c'est justement parce que ces copies sont gravées avec beaucoup de talent qu'elles font bien ressortir la supériorité de Rembrandt dans les moindres choses. Ce grand maître paraît d'autant plus admirable qu'on le rapproche des hommes, même fort habiles, qui ont été ses imitateurs ou ses copistes, tels que Novelli, Cumano, Sardi, Basan, Lebas, le capitaine Baillie, Folkema, Vivarès et autres. A vrai dire, le sentiment si fin avec lequel sont gravées ces deux petites pièces, est impossible à imiter. Rembrandt les fit au commencement de sa carrière, en 1631 et 1635, c'est-à-dire à une époque où il finissait avec amour toutes ses peintures, et débutait comme graveur par des eaux-fortes légères, du travail le plus fin et quelquefois le plus précieux. Quoi de plus charmant que ce saltimbanque en habit de soie qui annonce son orviétan la fraise au cou, l'épée au côté! Si l'on regardait cette petite figure avec un microscope on serait tout surpris de la parlante vérité du personnage, de l'expression de la bouche et des yeux, de l'esprit ironique avec lequel ont été accusés les moindres détails de l'acoutrement, les taillades du pourpoint, les crevés de la manche, les tuyaux défaits de la collerette, et les damasquinures du sabre indispensable, et la boîte aux élixirs. Mais *l'Aveugle jouant du violon* est un morceau si finement senti, que la délicatesse du travail par lequel sont rendus les haillons du pauvre diable et les moustaches de son chien griffon, le cèdent encore à l'exquis sentiment qui a guidé la pointe du graveur.



95

LE VENDEUR DE MORT-AUX-RATS

Un homme âgé, vu debout et de profil, tient de la main gauche une perche au haut de laquelle est un panier d'où pendent plusieurs rats. Il a la tête couverte d'un haut bonnet et la barbe inculte. Il porte sur l'épaule gauche un rat vivant, sur l'épaule droite un manteau de fourrure qui pend derrière son dos, et un sabre au côté. Il offre de la mort-aux-rats à un vieillard qui est sur le pas d'une porte, à la gauche de l'estampe, et la boîte qui renferme sa drogue est tenue par un petit garçon qui est placé tout contre la porte, à côté de laquelle se trouvent un tronc d'arbre mort et un vieux tonneau. Sur la droite, on aperçoit dans le lointain une chaumière et un chien. Du même côté, on lit vers le bas de la planche, en très-petits caractères, *Rt.* 1632. Les deux derniers chiffres sont tracés à rebours. Il y a deux épreuves différentes de ce morceau.

Premier état. Il est avant les tailles diagonales sur les arbres qui sont à droite et en haut de la maison. Les épreuves de cet état sont fort rares.

Second état. Avec les tailles diagonales sur les arbres.

Hauteur, 0,139; largeur, 0,124.

BARTSCH, 121; CLAUSSIN, 123; WILSON, 125.

Il est à remarquer que, parmi les peintres-graveurs de la Hollande et de l'Allemagne, plusieurs ont traité le sujet de la *mort-aux-rats :* Rembrandt, Van Vliet, Corneille Visscher, Dietrich, Renesse et autres. C'est du reste une variante fort pittoresque du gueux, que ce personnage étrange qui promène à travers les villes et les villages une longue perche garnie de rats gonflés par le poison, et qui cependant n'a d'autres compagnons de sa vie mystérieuse que ces mêmes rats qu'il admet dans son amitié, et auxquels, suivant son caprice, il accorde la vie ou donne la mort. Je me trompe, il est accompagné d'un petit garçon, volé sans doute dans quelque maladrerie, et qui semble former la transition entre l'homme et le mulot. Cet acolyte est tellement contrefait, difforme, abruti, scrofuleux, misérable jusque dans la moelle des os, que son maître, le vendeur d'arsenic, a l'air, à côté de lui, d'un fort luron, d'un ancien *robeur de filles.* La physionomie de ces bohèmes devait attirer l'œil d'un artiste tel que Rembrandt. Et quelle

singulière existence! Les rats sont leurs ennemis les plus intimes et en même temps leurs amis les plus familiers. Ils les tuent et ils les aiment; ils nourrissent les uns et empoisonnent les autres; ils partagent avec les rats vivants le pain qu'ils ont gagné avec les rats morts. Que dis-je? ils s'en font un amusement, une parure, et volontiers ils les porteraient en guise de pendants d'oreilles, comme faisaient les naturels de la Virginie.

Les rats occupent une grande place dans les légendes du Nord et dans l'imagination fantastique des peuples conteurs. On se plaît à dire qu'ils vivent parmi les ossements humains, qu'après avoir logé dans la cervelle des vivants, ils habitent le crâne des trépassés. Les chroniques du moyen âge leur assignent quelquefois un rôle terrible. Quel Allemand, quel Batave né sur les bords du Rhin, comme Rembrandt, n'a pas connu l'histoire de cet archevêque de Mayence qui, dans un temps de famine, pressé par toute une population de pauvres, les fit prendre par ses archers et donna ordre de les brûler vifs dans une grange, sous prétexte que c'étaient des bouches inutiles! *Entendez-vous siffler les rats?* disait-il, pendant que les malheureux expiraient dans les flammes. Et précisément, ce furent les rats qui vengèrent ce crime horrible, dont les pierres auraient pleuré, dit la légende. Les rats inondèrent la demeure de l'archevêque, comme autrefois ils avaient inondé le pays des Philistins; ils pullulèrent tellement que le prélat épouvanté s'enfuit dans la plaine : les rats l'y suivirent. Il courut s'enfermer dans Bingen aux hautes murailles : les rats passèrent par-dessus les murailles et entrèrent dans Bingen. Il s'en alla bâtir au milieu du fleuve une tour qu'il fit garder par ses archers dans des chaloupes; mais les rats passèrent le Rhin à la nage, grimpèrent sur la tour, rongèrent les portes, les fenêtres, les toits, et, arrivés jusqu'à l'archevêque, ils le dévorèrent vivant. Et pour qu'il ne restât de lui aucune trace, ils mangèrent jusqu'à son nom dans les tapisseries... Maintenant la tour de Hatto n'est qu'une ruine que battent les flots du Rhin, et au crépuscule de la nuit on y voit apparaître l'âme de l'archevêque sous la forme d'un brouillard.

Voilà de quelles légendes s'entretenait la poésie populaire du Nord, et voilà comment le vendeur de mort-aux-rats a été un des héros de l'art germanique. Mais la plupart l'ont représenté grotesque. Van Vliet en a fait une impossible caricature; Corneille Visscher l'a peint joyeux, plein de vie, plein de santé; Rembrandt seul l'a représenté sérieusement, philosophiquement, sans trop de haillons, mais au contraire avec une houppelande fourrée, digne ajustement d'un tueur de martres, et armé d'un sabre à poignée turque, la terreur des loirs, des mulots, des marmottes et des fouines. Donnez, donnez, semble dire le vieillard qui achète la drogue du vendeur, la rivière hausse, nos caves sont pleines de rats si énormes que les chats n'osent plus maintenant les attaquer. Nous n'aurons bientôt dans cette maison ni livres ni lumières pour la veillée : les rats nous dévorent nos Bibles et nos chandelles.


RL 1631

LA FEMME AUX OGNONS

Une vieille femme est assise vers la droite; ses regards sont dirigés vers la gauche. Elle a sur la tête une sorte de capuchon, et sur le col un mouchoir blanc, et elle est vêtue d'une robe de bure rapiécée au genou. Elle a les bras appuyés sur des jambes qui paraissent jointes, et ses mains sont fermées l'une contre l'autre, et ses pieds, qui sont nus, posent sur une chaufferette. Une botte d'ognons suspendue au mur, sur la gauche, a fait donner à cette pièce le nom de Femme aux ognons. Au haut de la droite, sur une cloison de planches, on lit : *Rt.* 1631.

On distingue deux états de ce morceau, qui est des plus rares :

Premier état. Il n'y a ni nom ni année : la planche est moins travaillée dans le haut et dans le bas. On n'en connaît qu'une seule épreuve : elle est au musée d'Amsterdam.

Second état. Avec le nom de l'année; et avec l'addition des derniers travaux.

Hauteur, 0,121 Largeur, 0,081

BARTSCH, 134. CLAUSSIN, 134. WILSON (NUMÉRO SUPPRIMÉ).

Quelques amateurs considèrent cette estampe comme douteuse. Gersaint, Pierre Yver, Daulby, Bartsch et Claussin l'ont toutefois comprise dans l'œuvre de Rembrandt. Wilson est le premier qui l'en ait exclue, la regardant comme une œuvre de Lievens. Si nous n'avons pas suivi l'exemple de cet amateur, c'est que la non-authenticité de la pièce ne nous est pas bien démontrée. La *Femme aux ognons* paraît gravée de la même pointe que *Lazarus Klap*, et autres estampes de Rembrandt, que personne n'a jamais songé à lui contester. Ajoutons que la manière fine et maigre de Lievens, ses travaux serrés ne s'accordent pas le moins du monde avec ces hachures hardies tracées d'une main libre, sûre et vigoureuse. Pour tout dire cependant, la pièce en question n'est pas sans ressembler à certaines eaux-fortes de Van Vliet, et sans rappeler sa manière un peu rude, sa pointe grosse et son habitude de reprendre certains travaux au burin. Mais si l'on voulait attribuer cette pièce à un élève de Rembrandt, il faudrait enlever aussi de l'œuvre du maître la plupart des pièces marquées *Rt.*, et dans lesquelles ce monogramme a la même physionomie que dans la présente estampe. Or nous aimons mieux imiter en ce point la circonspection

de Bartsch, que de nous exposer à rompre sans preuves suffisantes avec la tradition des amateurs.

Je lis dans le supplément au catalogue de Gersaint par Pierre Yver : « Il y a dans l'œuvre de M. Van Leyden une autre épreuve de ce morceau, antérieure à celle qui est décrite, et que l'on peut regarder comme unique. Elle est généralement moins travaillée et poussée au noir, surtout dans le haut et dans le bas de la planche, et le nom de Rembrandt ni l'année ne s'y trouvent pas. L'épreuve ordinaire fait pourtant un meilleur effet. » L'épreuve dont parle Pierre Yver est précisément celle du musée d'Amsterdam, où elle est passée avec l'œuvre entier de M. Van Leyden.





117

POLONAIS PORTANT SABRE ET BATON

Un Polonais, vu de côté en profil perdu, et dirigé vers la gauche. Il est couvert d'un bonnet sur le devant duquel est attachée une plume fort longue. Son baudrier est placé sur son épaule et son sabre pend un peu par derrière. Il porte un petit manteau sur l'épaule droite et il s'appuie sur son bâton. Dans le fond, à gauche, on aperçoit un Arabe sur un terrain montant. Bartsch et Claussin n'ont connu que deux états de ce morceau; mais il en existe quatre, bien distincts, qui ont été du reste décrits par Wilson.

Premier état. Le travail en est très-léger, et le baudrier est peu marqué, à l'endroit où passe le sabre.

Second état. Le baudrier est marqué plus nettement; les bords de la planche sont sales.

Troisième état. La planche est retravaillée; les ombres de la tête notamment, sont chargées de nouvelles tailles et alourdies. On remarque un trait parallèle aux contours du bâton, trait qui ne se trouvait point dans l'épreuve précédente; la planche est nettoyée.

Quatrième état. L'estampe est retouchée pesamment au burin (sans aucun doute par une main étrangère), et les ombres en sont noires et d'un effet désagréable à l'œil.

Hauteur, 0,081. Largeur, 0,042.
BARTSCH, 141. CLAUSSIN, 140. WILSON, 140.

118

DEUX FIGURES VÉNITIENNES

Deux figures gravées d'une taille dure et vues de profil. Elles paraissent marcher vers la gauche de l'estampe, à côté l'une de l'autre. Elles sont enveloppées dans de longs manteaux et portent sur la tête des bonnets assez élevés, à la manière des Vénitiens. Ce morceau est de la plus grande rareté.

Hauteur, 0,094; largeur, 0,058.
BARTSCH, 154; CLAUSSIN, 151; WILSON, 151.

On croit entendre passer d'un pas lourd deux mendiants qui psalmodient leur gémissement ordinaire. Peut-être même sont-ce des bandits qui se cachent sous ces

haillons déchirés... Mais ces deux figures étranges qui, au premier abord, paraissent avoir le caractère rembranesque, sont-elles bien en effet de la main de Rembrandt? Il est permis d'en douter. Si l'on examine attentivement le dessin des jambes, on n'y trouvera point ce sentiment juste et fin des formes de dessous, toujours si bien accusé chez Rembrandt, par les formes extérieures. Le dessin de cette partie est rond, mou et dépourvu non-seulement d'esprit, mais de science. On ne devine sous ces guenilles ni la présence des tendons, ni le mouvement des muscles. Les pieds n'ont pas de talons et traînent des chaussures qui semblent ne rien contenir, alors que ces savates éculées, fatiguées, usées sur le pavé fangeux des grands chemins, devraient accuser tous les durillons de la pauvreté, toutes les déviations de la misère vagabonde.

Que s'il fallait indiquer le maître auquel on pourrait attribuer plutôt cette petite pièce, appelée je ne sais pourquoi, *Deux Figures vénitiennes*, nous pensons que c'est Van Vliet qu'il faudrait nommer. Lui seul, parmi les élèves de Rembrandt, a gravé de cette manière et d'une pointe aussi brutale. Rembrandt, il est vrai, dans certaines de ses gravures, offre quelques exemples d'une exécution grossière, quant au procédé, et c'est à peu près de cette façon qu'il a fait son eau-forte de *Lazarus Klap;* mais alors même qu'il graverait avec un clou, Rembrandt révèle à chaque trait le sentiment de la forme humaine et la vive intelligence de ses mouvements, et il n'est pas chez lui de vêtement si défiguré sous lesquels on ne sente se dessiner le corps et remuer la vie. Ainsi, quand on regarde avec attention la plupart des *gueux* de Rembrandt, le *paysan déguenillé* qui a les mains derrière le dos, les deux Gueux en pendants, dont l'un dit : « *il fait un froid rigoureux* », et l'autre « *ce n'est rien* »; on s'explique difficilement que l'auteur de ces pièces admirables où le moindre détail de l'accoutrement est exprimé, avec tant d'esprit, ait pu se contenter d'un travail aussi rudimentaire que celui des *Deux Figures vénitiennes.* Sans même aller si loin, ne suffit-il pas de jeter un coup d'œil sur le *Soldat portant sabre et bâton,* pour concevoir un doute au sujet du morceau qui nous occupe?... Et cependant, comme il convient d'apporter beaucoup de réserve dans une décision à prendre touchant l'authenticité d'une estampe qui, depuis deux siècles, est attribuée à Rembrandt et figure dans son œuvre, nous avons cru devoir y maintenir celle-ci, tout en soumettant nos doutes à l'appréciation des amateurs.





Gide et Baudry Éditeurs

Photog. par [illegible] Imp. Lemercier Paris

120

LE PATINEUR

Un paysan, vu presque de face, qui glisse sur des patins. Il se dirige vers la gauche, ayant le pied gauche en l'air. Sa tête est couverte d'un bonnet plat, et il porte sur l'épaule droite un bâton qu'il tient des deux mains. Ce morceau, qui est de la plus grande rareté, est gravé d'une taille fine et légère. On y trouve un peu de barbe au pied droit.

Hauteur, 0,060. Largeur, 0,058

BARTSCH, 156. CLAUSSIN, 153. WILSON, 153.

Gersaint avait décrit cette pièce dans son Catalogue, mais sans l'avoir vue. Pierre Yver la signala dans son *Supplément*, comme étant non-seulement fort rare, mais presque unique.

C'est un des traits caractéristiques de la vie des Hollandais que le voyage sur la glace. Un paysan en Hollande est sur ses patins la moitié de l'année. Aussi l'exercice du patin lui est-il aussi familier que celui de la marche. Dans ce pays plus bas que la mer, dans ces vastes prairies inondées, où les routes sont des canaux que traversent des barques à voile, personnes et marchandises se transportent, l'été sur l'eau, et l'hiver sur la glace. Et tandis que les dames élégantes, les mains dans leurs manchons, se promènent en traîneau, tandis que de jeunes oisifs, pour qui le patin est un pur divertissement, s'amusent à prendre des airs penchés sur l'onde solide, à y graver, par de souples évolutions, des figures fantastiques ou des chiffres d'amour, le paysan silencieux glisse en portant sa denrée, l'ouvrier se rend à ses travaux, et le petit marchand à ses affaires. On voit aussi de jeunes laitières passer comme une flèche et franchir plusieurs milles en moins d'une heure.

Mais le beau, c'est que tous les jours,
Vous voiés faire mille tours
Sur des patins à des pucelles
Qui surpassent les arondelles
A driller; car en un moment,
On dirait véritablement,
Que le chien d'acier qui les porte,
Est un diable qui les emporte,
Sans aucun pardon ni pitié,
Tant elles sont lestes du pié.

J'ai trouvé ces vieux vers dans un vieux livre devenu rare même en Hollande, et qui a pour titre : *Description de la ville d'Amsterdam, en vers burlesques, selon la visite de six jours d'une semaine, par Pierre Le Jolle, à Amsterdam chés Jacques le Curieux. L'an MDCLX.*

Wilson dit qu'il existe une copie trompeuse du Patineur. Nous n'avons guère vu l'original et la copie autre part que dans les collections nationales de Paris, d'Amsterdam et de Londres. Quelle que soit cependant la rareté de cette estampe, on ne peut pas aller jusqu'à dire, avec Gersaint et Pierre Yver, qu'elle soit *presque unique*. Il s'en est trouvé des épreuves dans les ventes de sir Thomas Baring, en 1831, et de Pole Carew, en 1835. A la dernière de ces ventes, une épreuve du *Patineur* a été adjugée au prix de dix guinées, soit 262 fr. 50 cent.

GRIFFONNEMENTS

GRAVÉS EN DIFFÉRENTS SENS DE LA PLANCHE

PIÈCE DITE

GRIFFONNEMENT AUX DEUX FEMMES COUCHÉES

Un morceau assez rare contenant plusieurs études gravées en différents sens de la planche. On voit d'un côté un vieux et une vieille à mi-corps, tous deux marchant vers la droite et portant un bâton à la main. Au-dessous, du même côté, est une tête de vieillard, à grande barbe, vue de trois quarts, et dirigée vers la droite; elle est coiffée d'un bonnet élevé, à rebord fourré. Derrière ce vieillard, c'est-à-dire à gauche, est le buste d'une vieille dont la tête est couverte d'un chapeau rond aplati; elle est aussi vue de trois quarts, et pareillement tournée vers la droite de l'estampe. Un peu plus vers la droite, on aperçoit la moitié d'une figure de femme couchée sur un lit, dont il n'y a guère que l'oreiller d'indiqué; elle a son bras gauche étendu, et le bras droit appuyé sur le bras gauche. Au-dessous de cette figure, on distingue une tête d'homme en chapeau, gravée seulement au trait. En retournant l'estampe, on aperçoit, au haut de la gauche, le buste d'une vieille dont la tête est couverte d'un bonnet fourré, et qui tient de la main gauche le bord de sa robe. Plus bas est gravée au trait une jeune femme qui dort sur un lit. Tout ce morceau est traité avec esprit et légèreté. Il n'y a d'assez vigoureusement ombré que les deux bustes du vieillard et de la vieille, qui sont au bas de la gauche, dans le premier sens de la planche.

Hauteur, 0,137. Largeur, 0,181

BARTSCH, 369. CLAUSSIN, 359. WILSON, 363.

Bien que cette pièce ne porte ni nom ni année, on voit tout de suite, non-seulement qu'elle est de Rembrandt, mais qu'elle est de son meilleur temps. Nulle part il n'a plus vivement imprimé le cachet de son individualité. Nerveux, sensible, prompt à tout voir et à saisir le caractère de chaque figure, aussi bien que l'aspect

le plus intime des choses, il ne passait pas de jour sans écrire sur le papier ou sur le cuivre ses impressions les plus fugitives, ses plus vagues projets de composition, ses caprices, ses pensées. Les mendiants qu'il venait de voir passer dans la grande rue des Juifs, la jeune femme qu'il avait surprise endormie sur son lit, ou gracieusement accoudée sur son oreiller, il les griffonnait sur sa planche, d'une main rapide qui paraissait courir au hasard et qui cependant traduisait avec vivacité l'impression reçue, et fixait en traits pleins d'esprit, jusque dans le moindre détail, le souvenir récent des figures et des costumes, des physionomies et des attitudes. Et ce qui est bien remarquable, c'est l'accent d'extraordinaire vérité que portent ces légers croquis, improvisés pourtant de mémoire, mais tellement vivants qu'on les dirait faits d'après nature.





PAYSAN DÉGUENILLÉ

LES MAINS DERRIÈRE LE DOS

Un gros paysan vu de face, le corps tant soit peu dirigé vers la gauche de l'estampe, et la tête inclinant légèrement vers la droite. Il porte sur la tête un petit bonnet d'oreillettes auxquelles sont attachées deux cordons ou mentonnières qui lui pendent sur la poitrine, de chaque côté. Sa camisole délabrée est fermée par le haut au moyen d'une agrafe et d'un bouton, et ouverte par le bas; tout son vêtement est en guenilles. Il a les mains derrière le dos, et tient un bâton. Ce morceau est gravé d'une pointe fine, rapide et spirituelle.

On en distingue trois états :

Premier état. La planche est plus large; elle mesure 76 millimètres, au lieu de 69. On voit, sur la droite, un tronc d'arbre. Le fond de la planche est égratigné et sale; les bords en sont irréguliers et raboteux. Cette première épreuve est légère de travail et ne se rencontre que fort rarement.

Second état. La planche est réduite de toute la partie où se trouvait le tronc d'arbre. La figure est plus travaillée, le fond de la planche et les bords sont encore sales.

Nota. Il existe une copie très-jolie et assez trompeuse du second état de ce morceau. Elle a été faite par un artiste nommé Legros, amateur très habile, qui florissait à Vienne en 1795, et duquel on a, dit Bartsch, cent cinquante jolies estampes gravées d'une pointe légère et fine. Cette copie se reconnaît à ce que l'on n'y trouve pas les tailles diagonales qui, dans l'original, se voient au bas de la droite.

Troisième état. La planche est réduite à 60 millimètres de large. La figure est plus chargée de travaux sur la culotte, au bas de la hanche gauche.

Hauteur. 0,092. Largeur. 0,067.

BARTSCH, 172. CLAUSSIN, 169. WILSON, 169.

LE LÉPREUX

PIÈCE DITE :

LAZARUS KLAP

Le mot *Lazarus Klap* par lequel on désigne cette estampe, signifie en hollandais cliquette de lépreux. Cet instrument se compose de plusieurs feuillets de bois mobiles, qui étant agités et frappant les uns sur les autres, produisent un certain bruit. Dans le moyen âge, en Hollande comme en Allemagne, on donnait aux lépreux le nom de *Lazarus*, et il leur était ordonné d'agiter leur cliquette en marchant, afin que chacun se détournât de leur chemin ; aujourd'hui que la lèpre a disparu, cet instrument n'est plus qu'entre les mains des sourds-muets, qui s'en servent pour ppeler à eux. Mais du temps de Rembrandt, la lèpre existait encore, et c'est sans doute un lépreux qui est représenté dans cette estampe. Il est vu de profil, assis sur une motte de terre et le corps dirigé vers la gauche. Il tient une cliquette de la main droite et il a son bâton entre ses jambes. Son corps est couvert d'un grand manteau qui est rayé par le bas, et sa tête coiffée d'un haut bonnet de forme irrégulière. La figure entière est éclairée par la droite. On lit à gauche, à la hauteur du bonnet : *Rt.* 1631.

Ce morceau est gravé d'un ton dur et à grosses tailles ; il est très-rare. On en connaît, non pas trois, mais quatre états différents :

Premier état. La planche est plus grande, car elle porte 92 millimètres de hauteur, au lieu de 86, et 63 millimètres de largeur, au lieu de 61. La tête, le cou, sont presque entièrement clairs. De la plus grande rareté.

Second état. La tête est plus ombrée, l'œil et l'oreille étant chargés de noir, ainsi que le haut du manteau.

Troisième état. Le visage est ombré d'une triple taille. Quelques hachures qui figuraient un trou dans le manteau vers le coude du bras gauche, sont effacées. La planche est réduite aux dimensions de 86 millimètres sur 61. Le derrière du cou est ombré. Le bonnet est ombré de manière à former un clair à peu près ovale.

Quatrième état. Le retroussis du manteau sur l'épaule gauche présente de nouvelles tailles. La motte de terre, qui était claire vers le haut, dans les épreuves précédentes, est entièrement ombrée dans celle-ci.

Hauteur, 0,092. Largeur, 0,069.

BARTSCH, 171. CLAUSSIN, 168. WILSON, 168.

« ... Ah! mon nom est terrible! je m'appelle *le lépreux!* On ignore dans le monde celui que je tiens de ma famille et celui que la religion m'a donné le jour

de ma naissance. Je suis *le lépreux :* voilà le seul titre que j'aie à la bienveillance des hommes. Puissent-ils ignorer éternellement qui je suis!

« Les maux et les chagrins font paraître les heures longues; mais les années s'envolent toujours avec la même rapidité. Il est d'ailleurs encore, au terme de l'infortune, une jouissance que le commun des hommes ne peut comprendre, c'est celle d'exister et de respirer. Je passe des journées entières de la belle saison, immobile sur ce rempart, à jouir de l'air et de la beauté de la nature : toutes mes idées alors sont vagues, indécises; la tristesse repose dans mon cœur sans l'accabler, mes regards errent sur cette campagne et sur les rochers qui nous environnent; ces différents aspects sont tellement empreints dans ma mémoire, qu'ils font pour ainsi dire partie de moi-même, et chaque site est un ami que je vois avec plaisir tous les jours. Il en est que j'aime de préférence. De ce nombre est l'ermitage que vous voyez là-haut, sur le sommet de la montagne. Isolé au milieu des bois, auprès d'un champ désert, il reçoit les derniers rayons du soleil couchant. Quoique je n'y aie jamais été, j'éprouve un plaisir singulier à le voir. Lorsque le jour tombe, assis dans mon jardin, je fixe mes regards sur cet ermitage solitaire, et mon imagination s'y repose. Il est devenu pour moi une espèce de propriété. Il me semble qu'une réminiscence confuse m'apprend que j'ai vécu là jadis, dans des temps plus heureux et dont la mémoire s'est effacée en moi. J'aime surtout à contempler les montagnes éloignées qui se confondent avec le ciel dans l'horizon. Ainsi que l'avenir, l'éloignement fait naître en moi le sentiment de l'espérance...

« Au commencement du printemps, lorsque le vent souffle dans notre vallée, je me sens pénétré par sa chaleur vivifiante, et je tressaille malgré moi. J'éprouve un désir inexplicable et le sentiment confus d'une félicité immense dont je pourrais jouir et qui m'est refusée. Alors je fuis ma cellule, j'erre dans la campagne pour respirer plus librement. J'évite d'être vu par ces mêmes hommes que mon cœur brûle de rencontrer, et du haut de la colline, caché entre les broussailles comme une bête fauve, mes regards se portent sur la ville. Je vois de loin, avec des yeux d'envie, ses heureux habitants qui me connaissent à peine; je leur tends la main en gémissant et je leur demande ma portion de bonheur. Dans mon transport, vous l'avouerai-je? j'ai quelquefois serré dans mes bras les arbres de la forêt, priant Dieu de les animer pour moi et de me donner un ami! Mais les arbres sont muets; leur froide écorce me repousse; elle n'a rien de commun avec mon cœur... »





[illegible] et J. Baudry [illegible] Paris — Photog. par Bisson fr. Imp. Lemercier et [illegible] Paris

147

GUEUX MALADE ET GUEUSE

Un petit morceau extrêmement rare, où se voit un gueux malade, couché par terre, sur la gauche de l'estampe, le dos appuyé contre une butte de terre. A côte de lui, un peu plus loin, est une femme debout, les mains jointes et posées sur un bâton, avec un petit chien à ses pieds. Les bords de la planche sont irréguliers et raboteux.

Hauteur, 0,076. Largeur, 0,056

BARTSCH, 185. CLAUSSIN, 182. WILSON, 182.

148

GUEUX GRIFFONNÉS

Ce morceau, qui est aussi de la plus grande rareté, représente un vieillard chauve, voûté et couvert d'un manteau rapiécé, doublé de fourrure. Il est vu de profil, à mi-corps, dirigé vers la droite. Sur la même planche, dans le bas de la droite, est une autre tête de profil, plus petite, couverte d'un bonnet élevé par le devant, et offrant à peu près la forme d'une mitre, quoique terminé carrément. Ces deux figures sont gravées d'une grosse pointe, avec esprit et rapidité.

Hauteur, 0,092. Largeur, 0,074.

BARTSCH, 182. CLAUSSIN, 179. WILSON, 179.

D'autres artistes ont peint des gueux, et dans le temps même où Rembrandt tenait la pointe, Étienne La Belle, Callot, Visscher, Jean Miel et autres représentaient la misère : mais aucun de ces peintres n'a su prêter à ces sortes de représentations le même intérêt que Rembrandt. Lui seul y a mis un sentiment profond de pitié, lui seul a pris les pauvres au sérieux.

Voyez les mendiants de La Belle : ils ont une désinvolture si aisée, des oripeaux si soyeux et tant d'élégance, qu'on a plutôt envie de les admirer que de les plaindre. Voyez les gueux de Callot : ils sont toujours présentés par le côté grotesque; ils nous font rire; ce sont des chevaliers d'industrie, des boulineux, des malingreux, des tire-laine; on croit sentir que leur misère est sophistiquée, qu'ils ont des infirmités postiches, de faux emplâtres, de fausses guenilles. Ils viennent de la Cour des Miracles, où ils ont appris à passer la main dans le gousset d'un Flamand

quand il est occupé à regarder le cheval de bronze sur le Pont-Neuf ; ou bien ce sont des ténébreux, auxquels on a dit : « Tu te présenteras la nuit dans les carrefours avec un flambeau allumé ; tu offriras aux prudents bourgeois de les accompagner, et quand tu seras dans un endroit bien écarté, bien solitaire, bien *sûr*, tu tireras ton éteignoir et tu feras ton compliment dans les ténèbres. »

Voyez enfin une aumônerie de Jean Miel, un penailleux de Visscher : ce sont là des gueux pleins de joie et pleins de santé, et qui vivent de leur état. Le peintre-graveur n'a vu que leur physionomie extérieure, et les haillons qui les couvrent lui ont paru d'heureux motifs pour fouiller le cuivre et faire briller son burin... Au contraire, les pauvres de Rembrandt sont de vrais pauvres. La misère a pénétré jusque dans la moelle de leurs os. Ceux-là n'ont pas besoin d'étaler hypocritement des plaies hideuses, ou de se défigurer par d'affreux bandages. Ils sont naturellement misérables, et, pour eux, parler, c'est gémir. S'ils portent un accoutrement grotesque, c'est à leur insu. L'un est affublé d'un manteau jadis opulent, auquel pendent encore quelques vestiges de fourrure : l'autre a revêtu l'uniforme usé d'un ancien soldat polonais, et semble décoré d'une mitre ; mais personne en les voyant n'est tenté de rire. En faisant mordre son dessin rapide, Rembrandt n'a pas eu la moindre intention comique, ni même une prétention au pittoresque. Il a seulement jeté le regard profond et sérieux d'un maître sur un des aspects de la vie commune, sur une des conditions de l'humanité.



149

MENDIANTS A LA PORTE D'UNE MAISON

Un groupe de mendiants à la porte d'une maison placée à gauche et sur laquelle paraît un vieillard portant barbe, coiffé d'un bonnet, qui leur fait l'aumône. Ces mendiants sont : un vieillard couvert d'un chapeau à larges bords, une femme vue de profil qui porte un enfant sur son dos, tient de la main gauche un bâton et tend la droite pour recevoir l'aumône; enfin, sur le devant, un petit garçon vu de dos qui a un chapeau et qui porte un pot attaché à une espèce de ceinture. Au bas, sur la droite, est écrit : *Rembrandt f.* 1648.

Il y a trois états de cette planche :

Premier état. On le distingue à l'absence de certains travaux, notamment des tailles horizontales qui, plus tard, ont été ajoutées dans l'épaisseur de la porte, contre le nez du vieillard qui fait l'aumône. Les travaux en sens diagonal qui expriment les ombres portées sur le volet inférieur de la porte, sont faits d'une pointe plus espacée et plus ferme. Les bords de la planche sont un peu raboteux.

Deuxième état. Les travaux en sens diagonal dont nous venons de parler, s'étant affaiblis par le tirage, ont été remplacés par un travail à la pointe sèche dans le même sens, mais beaucoup plus serré et disparate. On remarque aussi quelques fines entre-tailles dans l'ombre du bas de la porte, ajoutées presque verticalement. De plus, l'épaisseur du mur de la porte, contre le nez du vieillard et au-dessus de son bonnet, présente un nouveau travail également plus serré et plus uniforme qui a éteint les reflets. Le bout du nez du vieillard, de rond qu'il était dans le premier état, est devenu pointu dans celui-ci.

Troisième état. Le contour inférieur du nez du vieillard est redevenu rond par la disparition des travaux qui en avaient changé la forme. Des tailles horizontales ont été reprises au burin dans l'épaisseur du mur de la porte, contre le nez du vieillard. Enfin les contre-tailles horizontales qui se voyaient sur l'épaisseur de la dalle, près de la jambe droite du jeune garçon, ne sont plus exprimées, et sont en partie effacées dans le prolongement de cette dalle, au-dessus du petit pont.

Hauteur, 0,166; largeur, 0,129.

BARTSCH, 176. CLAUSSIN, 173. WILSON, 173.

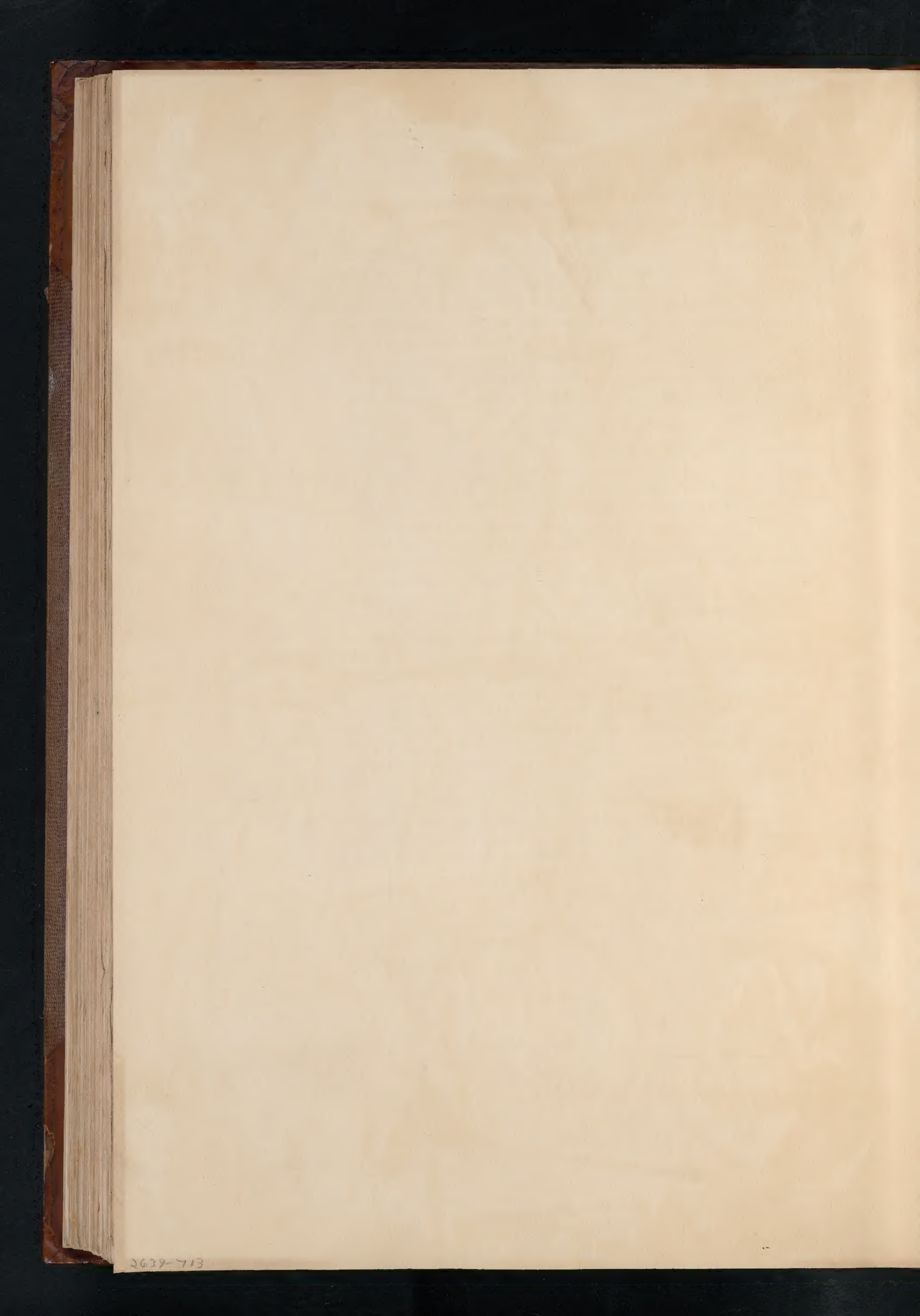
Bartsch a fait sur cette estampe une remarque qui ne me semble pas juste, et qui peut tromper quelques amateurs. « Il se trouve, dit-il, mais bien rarement, des épreuves avant le nom de Rembrandt et avant l'année. »

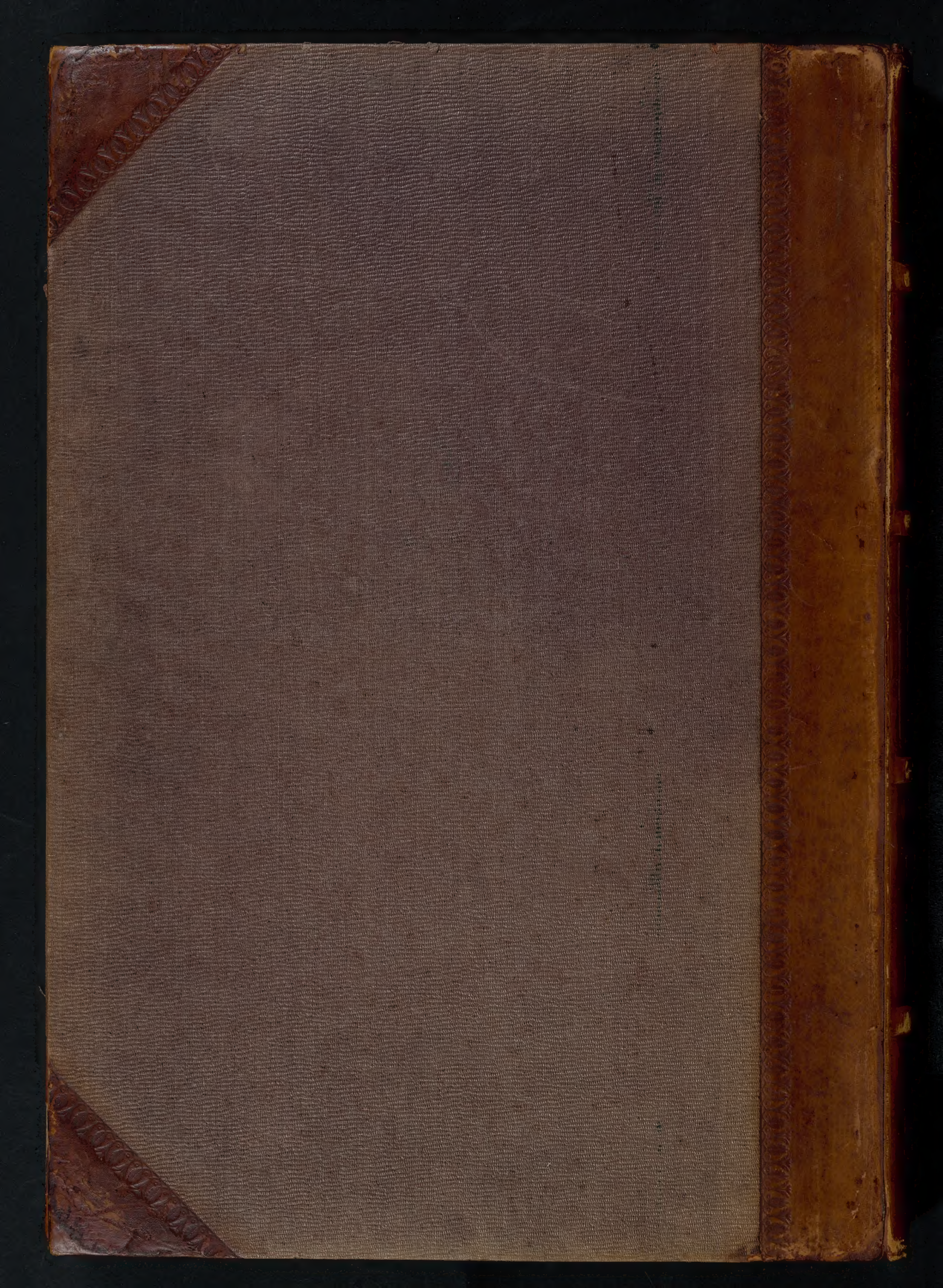
J'ai examiné avec attention plusieurs de ces prétendues épreuves du premier état,

notamment celle qui est rangée sous cette désignation au musée d'Amsterdam, et j'ai tout lieu de croire que cet état n'est pas sincère; car j'ai remarqué, en comparant les épreuves, que celle où ne se trouve point le nom de Rembrandt, est au contraire postérieure à l'autre; ainsi la première n'a point de barbes et la seconde en a, particulièrement dans les travaux du haut de la porte et les hachures du fond, à droite. J'en ai conclu avec MM. Klinckamer et Engelberts, conservateurs du musée d'Amsterdam, deux connaisseurs fort distingués, que cette épreuve *avant le nom* avait été tirée ainsi ou par supercherie, ou par le fait de l'imprimeur, qui avait négligé d'encrer cette partie de la planche, ce qui est d'ailleurs d'autant plus vraisemblable que le nom et l'année se trouvent écrits à une place qui est entièrement blanche, ainsi que toute la partie droite de l'estampe.

Ce qui est incontestable, c'est la variété des travaux que nous avons plus haut décrits et qui ne l'ont pas été encore. Le cuivre de cette planche, qui avait appartenu à Basan, et qui faisait partie en dernier lieu du fonds de la veuve Jean, a été ensuite retravaillé et a fourni ces méchantes épreuves que l'on rencontre si souvent dans le commerce et qu'il ne convient pas même de mentionner.

Ce morceau, du reste, est un des plus beaux de l'œuvre, et l'on peut dire que tout y est parfait, aussi bien le travail de la pointe, qui est ici d'une rare délicatesse, que l'expression des personnages, leur attitude, et le jeu de la lumière qui les détache si bien l'un de l'autre. J'admire avec quel art le graveur a laissé complétement nu tout un côté de l'estampe pour bien concentrer l'attention sur son sujet. Les belles choses ne vivent que de sacrifices, et mieux que personne Rembrandt a connu cette grande loi de l'art. Tantôt il sacrifie une portion de sa gravure en la couvrant de tailles, tantôt c'est en y épargnant les travaux. Ordinairement, il sabre de hachures toute une estampe pour faire valoir quelques points lumineux; mais ici au contraire, c'est la lumière qui fait l'office de l'ombre. Je suppose, en effet, que le peintre ait dessiné une muraille, un paysage ou tel autre objet, sur la partie droite de la planche, derrière la mendiante qui porte un enfant sur son dos, aussitôt l'économie de la composition est troublée et le regard distrait ne va plus s'attacher avec autant de force, ni à ce groupe de pauvres, si intéressant dans la mère, si vrai dans le petit enfant, si noble dans l'aïeul, ni aux détails de leur accoutrement, de leur panier, ni à la physionomie de ce môme, vu de dos, dont on ne pourra plus oublier le signalement grotesque, ni enfin à la figure de ce vieillard charitable, à qui l'habitude de faire l'aumône n'en a pas ôté le plaisir.







DR FAUSTUS ; ETCHING BY REMBRANDT VAN RIJN
IN THE DUTUIT COLLECTION